

Fine della fine

Puccini e *Turandot*

Marco Mazzolini

Abstract

Il presente contributo formula un'ipotesi sulle ragioni che impedirono a Puccini di portare a conclusione la sua opera *Turandot*. Di tali ragioni indaga le origini e il progressivo costituirsi lungo l'intero arco dell'attività creativa di Puccini. Il saggio esamina le interrelazioni fra la componente drammaturgica e la componente musicale nel finale di ciascuna opera, considerando i modi in cui gli equilibri fra le due dimensioni si evolvono da un'opera all'altra. Vengono individuate le traiettorie lungo le quali, nei lavori pucciniani, il finale d'opera, da problema formale legato a un genere specifico, si trasforma in questione linguistica. Viene mostrato come tale modulazione profonda governi la scelta dei soggetti, il taglio delle scene, la plasmazione dei personaggi, e tutti gli elementi costitutivi dello stile pucciniano. Tale dinamica viene letta come progressivo accostamento ai confini del linguaggio tonale, parte dei mutamenti linguistici che segnano l'epoca di Puccini. In questo senso, *Turandot* viene interpretata quale soglia linguistica.

Keywords: Puccini, *Turandot*, tonalità, drammaturgia musicale



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

The present contribution tries to identify the reasons that have prevented Puccini from finishing his opera *Turandot*, addressing the possible origins of such impediment and its gradual development throughout Puccini's entire creative activity. This essay explores the interrelation between the dramaturgical and the musical components in the *finale* of each opera, analysing the ways in which the equilibrium between the two dimensions shifts from an opera to the other. In this essay, the author will highlight the way in which, in the Puccini's operas, the *finale* turns from being a formal problem tied to a specific genre into a linguistic matter. The essay will show how this deep transformation affects the choice of subjects, the scene frames, the alteration and adaptation of the characters, and all constitutive elements of Puccini's style. This evolution is interpreted as a progressive approach to the boundaries of the tonal language, certainly a distinctive mark of Puccini's era, and, in this sense, *Turandot* is interpreted as a linguistic threshold.

Keywords: Puccini, *Turandot*, tonality, musical dramaturgy

1. La fine

Nell'orizzonte linguistico della tonalità *finire* equivale a *compiersi*. La forma, svelandosi progressivamente lungo lo spazio e il tempo, procede da sé a sé stessa sino a che, alla fine, *diventa* compiutamente ciò che è sin dal principio. È causa e fine di sé stessa, è entelechia. In quanto tale, sviluppa un dinamismo autoriflessivo, armonico e deterministico.

Tale dinamismo forma l'essenza stessa del linguaggio tonale, e si individua nell'unità linguistica fondamentale della tonalità, la triade. Entità fenomenica primaria, la triade è il riflesso di una metafisica intemporalità: passato, presente e futuro vi convivono, distinti ma non separati. Lo intuisce bene il

giovane Schumann (1834): «Triade = Tempi. La terza è la mediazione fra passato e avvenire come presente. *Eusebio*».¹

Secondo Hegel, nella triade «il concetto dell'armonia [...] è espresso nella sua forma più semplice»,² intesa come «relazione di differenze qualitative, anzi di una totalità di tali differenze, in quanto trova il proprio fondamento nell'essenza della cosa stessa», cioè come «consonare» («Zusammenstimmen»)³. La triade contiene in potenza ogni movimento sonoro, e la forma corrisponde all'attualizzazione e alla manifestazione sul piano esistenziale, nella successione spaziotemporale, di ciò che nella triade giace, sul piano essenziale, allo stato latente e potenziale come simultaneità.

La triade può conseguire la piena autoaffermazione solo attraversando stati che la negano, vale a dire accordi che negano, pur senza sopprimerla, la *concininitas* in cui consiste l'armonia. La forma ha dunque una struttura teleologica e il movimento in cui consiste è ancipite: descrive un itinerario nel quale ogni passo che si allontana è anche un passo che fa ritorno. La triade è l'alfa e l'omega della forma, così che divenire significa essenzialmente tornare: il senso ultimo della dinamica formale è un costante differenziarsi da sé per procedere verso di sé. Il ridursi alla triade («Rückgang zu Dreiklängen») è ritorno dell'identità a sé stessa («Rückkehr der Identität zu sich»): in tale movimento consiste il vero.⁴

Con inflessione platonica⁵ venata di gnosticismo, il pensiero tonale concettualizza tale dinamica come *caduta*, o, in termini musicali, *cadenza*. Nella cadenza i tempi, che nella triade si distinguono senza ancora separarsi, si se-

¹ «Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. *Eusebius*»: R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 6. *Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein* (trad. mia).

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. II, 2, b. Trad. it.: *Estetica, secondo l'edizione di H.G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826*, a cura di Francesco Valagussa, Milano, Bompiani, 2013.

³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte I, Cap. II B 1 c.

⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. II, 2, b.

⁵ Cfr. *Fedro*, 243e-257b.

parano: la medesima entità (la triade, appunto) si manifesta in due stati spaziotemporali differenti. La triade si affaccia ad uno specchio e la sua immagine si duplica: la cadenza, il mutamento più elementare, consiste in una autoriflessione: l'identità si converte in somiglianza, il moto può distinguersi dalla quiete, il prima dal dopo.

La cadenza che esprime il movimento fondamentale del ritorno all'identità è quella che consiste nella successione di triade di dominante e triade di tonica. Essa corrisponde perciò all'articolazione più elementare del fenomeno sonoro in quanto emanazione di un ordine sostanziale, armonico, già sempre fondato. In tale cadenza la forma *perficitur*, e per questo essa è denominata *perfetta* ("compiuta"). Ma ognuno dei mutamenti che costituiscono la forma è parte della caduta nello spaziotempo, dunque ogni moto è iscritto in una cadenza. Vi sono pertanto molte specie di cadenza, ognuna delle quali piega il moto fondamentale espresso dalla cadenza perfetta secondo una peculiare inclinazione dinamica (acustica e psichica). In questo senso, ogni cadenza è espansione e ramificazione della fine, capillare prefigurazione del compimento e sua imperfetta prolessi. La fine della forma è pertanto immanente ad ogni movimento sonoro, e ogni suono si affaccia sul momento in cui la forma è finita e regna il silenzio. Attraverso la trama delle cadenze, la primordiale dinamica autoriflessiva della triade – il suo originario autorispecchiamento – si irradia sino alle più sottili fibre della forma, permeando ogni specie di movimento (armonico, motivico, timbrico). Per questo la forma tonale si articola mediante una sintassi fondata sull'iterazione, la ricorrenza periodica, la rima (motivica, armonica, timbrica), vale a dire su costellazioni di rispecchiamenti concentrici, scimmia della originaria identità.

La necessità ontologica della manifestazione della forma si esprime anche come necessità logica, in un senso (e dunque con una funzione sintattica) omologo a quello espresso dal rapporto tra causa ed effetto. Così, se ogni movimento formale è riconducibile ad una cadenza, ogni cadenza è ricondu-

cibile ad una causa, e l'intera forma è interpretabile come una catena deterministica di cause. Il principio tonale è il correlato acustico del principio di causa, come la prospettiva ne è il correlato ottico.

Nei melodrammi pucciniani il paradigma costituito, sul piano musicale, dalla triade si incarna, sul piano drammaturgico, nella protagonista femminile. Quest'ultima è unità linguistica fondamentale, di per sé campo di tensioni vitali (psichiche, morali) e di virtualità latenti. Come la triade – mediante le dinamiche armoniche, motiviche e timbriche – si dispiega nello spazio-tempo dando luogo alla forma musicale, così il carattere della donna si esplica come destino dando vita all'intreccio drammatico. Per un verso, infatti, «nella musica la piena identità è possibile solo in quanto dispiegamento temporale dei suoi momenti»,⁶ e per l'altro «le differenti parti del tempo risultano connesse in un'unità nella quale l'io realizza per sé la propria identità con sé stesso».⁷ Inoltre, come il principio dinamico nella dimensione musicale è la cadenza, vale a dire il primordiale autorispecchiamento che contrappone la triade a sé stessa, così il fondamento delle dinamiche drammaturgiche è la contrapposizione fra la protagonista e un'entità femminile ad essa speculare avente funzione antagonista o deuteragonista.

Già nelle *Villi* Puccini intuisce che tale entità speculare può essere esterna alla protagonista o trovarsi all'interno del suo animo. Anna, sola figura femminile individualmente connotata, è infatti parte di una duplice antinomia. Da un lato, quella che – fuori di lei – la contrappone a un doppio contraltare: individuale (l'anonima “sirena”, che non compare sulla scena) e collettivo (l'orda delle Villi). Dall'altro, quella che – in lei – la contrappone a sé stessa: Anna è infatti provvista di due nature, l'una virginale e santa (Atto II, N. 6, 29+2 e Atto II, N. 8, 43), l'altra vampiresca e vendicativa. Tale schema si concentra e si semplifica in *Edgar*: la casta Fidelity, “bella e gentil” (Atto III,

⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. I2°, 2, b.

⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. 2°, 2, a.

27-2), si rispecchia nell'antagonista Tigrana, campionessa di una specie erotica blasfema (Atto I, da 29), demonicamente voluttuosa (Atto II, 15) e corrotta (Atto III, da 21+3). In entrambe le opere l'amore benigno soccombe, Fidelity venendo addirittura soppressa – vittima innocente – dal suo contraltare.

Con *Manon Lescaut* la riflessività si trasferisce tutta nell'animo della protagonista, circostanza che viene tradotta drammaturgicamente mediante l'introduzione del motivo dello specchio: Manon è la prima eroina pucciniana a specchiarsi e la prima ad essere priva di un personaggio antagonista, proprio perché *ella stessa* è il proprio antagonista. Alla visione (allo specchio) del proprio stato reale (ciò che ella è), Manon contrappone infatti la rappresentazione del proprio stato immaginario (ciò che ella *non* è). Tra questi poli si innesca il desiderio che precede e genera ogni altro desiderio: far corrispondere la realtà alla rappresentazione, mutare il non essere in essere. In questo senso, la donna è, allo stesso tempo, il soggetto e il primo oggetto del proprio desiderio: si articola un'autoriflessione profonda che rappresenta, al contempo, l'origine della dinamica identitaria e il movente primordiale del dramma. Quest'ultimo, pertanto, non è che lo svolgersi di una sorte predestinata, che spinge la donna verso una fine inscritta in lei sin dal principio ("la metà d'ogni donna sta segnata nel palmo della mano...": *La rondine*, Atto I, 37+3). In *Manon* compaiono anche due contraltari collettivi, un gruppo di vergini (Atto I, da 10+6) e una parata di prostitute (Atto III, da 21), che non si contrappongono alla protagonista, incarnando anzi gli opposti tra i quali si iscrive il suo animo inquieto.

Nelle opere successive il tema dello specchio ricompare costantemente: Musetta "dovette appena nata domandare uno specchio" (*La bohème*, Introduzione del libretto al Quadro III), la prima preoccupazione di Tosca, dopo che ha spacciato Scarpia, è affacciarsi a uno specchio per darsi un'aggiustatina ai capelli (*Tosca*, Atto II, 63), Butterfly fa i conti con sé stessa davanti allo specchio (*Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, da 83-1) e perfino la casta Minnie non rinuncia a specchiarsi per darsi un po' di trucco. E più si afferma

il carattere autoriflessivo della protagonista, più la deuteragonista perde consistenza drammaturgica, arretrando progressivamente verso lo sfondo, fino ad ammutolire e a convertirsi in effige. In *Bohème* il rapporto fra i contraltari (Mimi e Musetta) attenua il carattere oppositivo a vantaggio di una relazione di complementarietà e coappartenenza; in *Tosca* l'Attavanti è poco più di una figura dipinta; il rilievo drammatico di Kate (*Madama Butterfly*), già scarno nella versione 1904 dell'opera, viene ulteriormente ridotto nella versione definitiva (al punto che Puccini può definire *Butterfly* «opera a donna sola»: Gara, 456)⁸; e la Micheltorena (*La fanciulla del West*) compare fugacemente, solo nelle parole di Minnie. Quando, nella *Rondine*, il contraltare torna in primo piano, la sua relazione con la protagonista è mutata in modo sostanziale: Magda e Lisette sono immagini divise di un medesimo volto. Un “*grande specchio*” (così la didascalia di scena introduttiva all'Atto I) campeggia con invadenza sulla scena iniziale: l'Io si moltiplica in più Io mutuamente convertibili. Al culmine di questo processo, la distinzione fra il volto che si specchia e la sua immagine riflessa si accresce sino a divenire scissione, la superficie dello specchio svanisce e le due immagini condividono lo stesso spazio: né Turandot né Liù cercano il proprio volto in uno specchio.

2. Il principio della fine

2.1 Essere deserto: *Manon*

Le eroine delle prime due opere di Puccini non hanno alcun bisogno di specchiarsi: sono la quiete della piena identità in sé. Inevitabilmente, le loro vicende si sviluppano sullo statico schema di un manicheismo erotico. Per *Manon*, invece, la piena identità non è *data*, perché alla realtà com'è, l'immagine che lo specchio le restituisce, ella oppone la realtà come *non* è, la realtà come

⁸ Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, G. Ricordi & C., 1958; nel presente contributo viene citato col nome del curatore seguito dal numero della lettera riportata.

desidera che sia, e solo convertendo quest'ultima nella prima può riconoscere sé stessa. Il desiderio si manifesta proprio in questo processo di autocoscienza,⁹ del quale l'autoriflessione è il principio fondante. Ma, appunto perché *eccede* la realtà data, il desiderio è, per definizione, un'irrealtà. Affacciandosi allo specchio, Manon si affaccia ad un'irrealtà, cioè ha la rivelazione di un nulla e di un vuoto. Un nulla: il proprio *Non io* come oggetto assente del proprio desiderio. Un vuoto: la distanza che la separa da tale oggetto, e dunque dal proprio autoriconoscimento. Diventare sé stessa – diventare ciò che è – significa, per Manon, colmare questo vuoto conferendo realtà a quel nulla. Questo appunto è il senso del trucco e del suo strumento principale, lo specchio. Truccandosi allo specchio, Manon istituisce un apparato illusionistico che indebolisce la distinzione fra realtà e apparenza: la mascherata di cipria, pomate, nèi finti, minio ecc. la trasfigura nella rappresentazione che ella ha di sé. Il meccanismo seduttivo è dunque anzitutto autoseduttivo, e Manon non è soltanto il soggetto e il primo oggetto del proprio desiderio, ma anche il principale strumento della propria seduzione.

Ma più il volto artificiale si separa dal volto naturale, più si allarga in Manon il vuoto in cui consiste il desiderio. Tale vuoto si manifesta anzitutto come indifferenza: l'animo di Manon è incapace di posare in uno stato definito, perché per lei uno stato vale l'altro ("bizzarro contrasto di amore, di civetteria, di venalità, di seduzione", così la descrive la Premessa al libretto). L'indifferenza, che le spalanca la bocca in uno sbadiglio (Atto II, 13-1), procede da un disordine essenziale, che è assenza di orientamento, caos, deserto, vuoto nulla. Manon «nel profondo deserto cade» (Atto IV, 11-9) perché solo in una realtà ridotta a deserto può specchiarsi e conseguire, oltre ogni autorappresentazione, la propria verità, l'autentico riconoscimento di sé in quanto «deserta donna» (Atto IV, 11-1).

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, IV.1; trad. it.: *Fenomenologia dello spirito*, a cura di Vincenzo Cicero, Rusconi, Milano, 1995, p. 263: «l'autocoscienza (...) è desiderio [*Begierde*] in generale».

Secondo la nota distinzione di Agostino,¹⁰ è detto “fine” sia ciò che consuma (*consumit*) sia ciò che porta a compimento (*perficit*). Altro infatti è *consumere*, altro *consummare*: «Consumere enim, perdere est: consummare, perficere».¹¹ Ma nella fine di Manon i due significati si mescolano. La vicenda di Manon, infatti, *perficitur*: la morte della donna è sancita da una cadenza perfetta. Ma a perfezionarsi è una consunzione: l’epilogo è un lento svuotamento, puro *consumere*.

Il motivo musicale che identifica Manon è già sul nascere il motivo della sua fine: i due primi suoni sono infatti tutto ciò che ne resterà. Analogamente, i motivi che aprono l’opera sono apparentati a quelli delle danze e della morte di Manon. Mediante la mistione di origine e fine, la musica istituisce una dimensione in cui l’ordinata successione degli istanti è virtualmente sospesa (dimensione nella quale si dispone la rete dei motivi ricorrenti). Ad essa corrisponde, sul piano drammaturgico, un’attenuazione del dato deterministico nella concatenazione degli eventi, i quali infatti, all’approssimarsi della fine, assumono un carattere arbitrario e accidentale (per quale ragione o scopo Manon e Des Grieux si trovano a vagare nel mezzo di un deserto?). Tale intemporalità, che attraverso la musica permea l’azione fino ad offuscarne la causa e il fine, proietta sulla scala della macroforma drammatico-musicale lo stadio primordiale del linguaggio musicale tonale, lo stato prefenomenico e puramente potenziale della triade, nel quale tutti i tempi sono mescolati. Alla luce della vicenda di Manon, che consiste in una inesorabile desertificazione, anche il nucleo del linguaggio appare a Puccini desertico: disorientamento essenziale, assenza, vuoto. È sul vuoto della quinta vuota dello sbadiglio di Manon che si accorda la musica (Atto II, da 13-1 a 13+6), e, man mano che la donna diviene il deserto che è sin dal principio, il motivo che la identifica si contrae, si comprime, si mutila, sino a ridursi a due soli suoni. Incarnata in

¹⁰ *Esp. in Sal.* 54,1.

¹¹ *Esp. in Sal.* 56,2.

Manon, la triade stessa si identifica con il deserto: deserto è il luogo d'origine e fine della forma, e il cuore del linguaggio è vuoto nulla.

2.2 *Euridice alla Barriera d'Enfer: Mimì*

“Ma l'amor mio non muore”: non tutto, di Manon, finisce: del motivo che la identifica restano due suoni, qualcosa procede oltre la fine. Così, i *la* delle sue ultime sillabe proseguono nei *la* ripetuti di Mimì (Quadro I, da 25+12) e torneranno, piegati a *lab*, alla morte di quest'ultima (Quadro IV, da 29-8).

Mimì è la parte consunta e sepolta di Manon, che risuscita dal buio delle scale come dall'oltretomba. La sua voce compare prima della sua persona. In lei la corruzione morale di Manon è divenuta guasto fisico, senza per questo perdere in potenza seduttiva: il rossore malsano del volto (Quadro III, 22-5) è il suo belletto, e nella sua tosse consiste la sua seduttività. È infatti proprio il suo “viso d'ammalata” a suscitare l’“*interesse*” di Rodolfo (Quadro I, 26-4), perché l'infermità di una donna bella può soggiogare un uomo.¹²

La parte sana e vivente di Manon, la Manon intatta dalla consunzione, è invece Musetta. La sua persona appare prima della voce, il suo “*fare civettuolo e allegro*” e il “*sorriso provocante*”, sono ammirati da tutti. Come Manon, è sensuale e vana, bizzosa e sfrontata. E mentre la vocalità di Mimì è semplice, spesso pigolante, malaticcia, scossa da singhiozzi e colpi di tosse, l'indole vocale di Musetta è irrequieta, piccante, ipersensibile, fatta di sbalzi, volatine, staccati e accenti. Musetta è in tutto opposta all'amica, al punto che la sua risata sfacciata fa da eco alla sentenza di morte per Mimì (Quadro III, 25). E tuttavia la relazione fra le due donne supera l'antinomia istituita in *Villi* e in *Edgar*, poiché esse non sono entità contrapposte bensì complementari. La seduttività di Musetta si riflette nei singhiozzi di Mimì (Quadro III, da 10+2), e quest'ultima riecheggia il corpo vocale dell'amica (Quadro II, 24+4 e 26-1). Una coappartenenza confermata in prossimità della fine, quando le

¹² Cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 108.

due ragazze si scambiano le rispettive sembianze vocali: Musetta canta sullo sfondo di un tema di Mimì, con la vocalità parlante e atrofizzata che era stata di quest'ultima (Quadro IV, 14), e Mimì, a sua volta, canta con un'immateriale allusione al fare seduttivo di Musetta (Quadro IV, 17).

L'antinomia che si indovina nella struttura del personaggio di Manon diviene evidente in Mimì, anche in questo caso nell'istante della sua fine, della cui importanza e peculiarità Puccini era pienamente consapevole («la morte [*scil.* di Mimì] la voglio come l'ho ideata io, e son sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale»: Gara, 109). L'intera scena della morte si svolge su un pedale di dominante, e infine Mimì muore su una cadenza sospesa (Es. 1).

Es. 1: *La bohème*, Atto IV, da 29-5

In questo passaggio cruciale, dunque, la dimensione ottico-scenica della vicenda di Mimì *finisce*, mentre la sua dimensione acustico-musicale *non finisce*. Ciò che si ode non corrisponde più a ciò che si vede: i due aspetti del linguaggio drammaturgico-musicale hanno perduto l'orientamento comune e si sono sciolti l'uno dall'altro, imboccando direzioni opposte. Un equilibrio si è rotto: l'unità dell'*Io* è irrimediabilmente incrinata. La coesistenza di finire e non finire disorienta lo spaziotempo: se in *Manon* il succedersi delle azioni è pervaso dall'intemporalità, qui il tempo si rapprende fino ad arrestarsi, solidificandosi su una corona (Quadro IV, 29-1: viene prescritta una “lunga pausa”). Il deserto, il vuoto nulla che circonda Manon, ha invaso Mimì, che pertanto è donna ancor più «deserta» di Manon.

L'idea di compimento, costitutiva della concezione teleologica della forma, implica che la fine di una forma si identifichi con il suo fine (con la sua causa finale). Ma la morte musicale di Mimì separa il fine dalla fine, e in questo modo pregiudica ogni possibilità di compimento. Mentre Mimì muore sulle campane a morto dell'orchestra, frammiste al chiacchiericcio di Rodolfo e Marcello, un respiro di archi si assottiglia, mettendo gradualmente a fuoco un *mib* (Quadro IV, 29-2), cioè il suono che all'inizio di tutta la vicenda corrispondeva alla parola "buio" (Quadro I, 30+10). Assenza di compimento significa impossibilità del raggiungimento di sé attraverso il ritorno a sé: la musica non riconduce Mimì a sé stessa, bensì al nulla che l'ha generata, al buio del sottoscala che è il suo Ade.

2.4 Caduta perfetta: Tosca

«Si fece addirittura silenzio, e il Maggiore fece suonare la *Tosca* e, mentre il grammofono incominciava ad avviarsi, disse malinconicamente: "Una volta volevo sposare la Geraldine Farrar". Poi la voce di lei dall'imbuto uscì nella stanza, e salì in ascensore – voce di donna che sbalordiva quegli uomini ubriachi, ed ecco, l'ascensore si mosse con lei come sfrecciando in alto, non giunse ad alcuna meta [*Ziel*], si abbassò di nuovo, si risospinse in aria. Le gonne di lei si gonfiavano per il movimento, questo su e giù, questo indugiare su una nota tenuta a lungo, e di nuovo sollevarsi e sprofondare, e in tutto ciò questo sgorgare, ed esser però sempre afferrati ancora da un nuovo spasmo, e di nuovo zampillare: era voluttà [*Wollust*]. (...) la nuda voluttà che nelle città è sparsa su ogni cosa, che non può più distinguersi da omicidio, gelosia, affari, corse di automobili [*Automobilrennen*], – ah, non era più neppure voluttà, era smania di avventure, – no, non era smania d'avventure, bensì un coltello piombato giù dal cielo, un angelo sterminatore, una follia angelica [*Engelswahnsinn*] – la guerra?»¹³

¹³ Cfr. Robert Musil, *Grigia*, in *Drei Frauen*, 1924, ma su un appunto del 1915 (trad. mia); trad. it.: *Tre donne*, traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1960.

Il vuoto (Manon) e la sospensione del tempo (Mimi), si specificano in Tosca come assenza di meta (*Ziel*, nelle parole di Musil). Il fine, che nella morte di Mimi è disgiunto dalla fine, in Tosca è assente. La dimensione cieca e impersonale della materia, che albeggia nell'indole di Manon, in Tosca irrompe in primo piano: moto privo di *télos*, febbrile transito biologico da uno stato all'altro, caos violento. Per Tosca l'intero mondo è animato da uno spasmo voluttuoso (Atto I, da 27) che *eccede* ogni determinazione individuale, ogni categoria razionale (Atto I, 30+9), ogni distinzione morale (Atto I, 37+18). L'eccedenza del desiderio, che in Manon apre il vuoto in cui si innesca l'identificazione di sé, agli occhi di Tosca anima ogni cosa. Ed ella stessa ne è l'incarnazione.

Il carattere eccedente della genialità erotica di Tosca si rispecchia nella sua morte musicale. La scena del suo suicidio, acme dell'intera vicenda, consta di tre momenti (Es. 2): una successione cromatica di triadi eccedenti; un grido a voce sola che articola una triade eccedente, il cui ultimo suono, nel momento in cui l'orchestra rientra, si precisa come dominante; e infine il lancio nel vuoto, che coincide con la cadenza perfetta.

Es. 2: *Tosca*, Atto III, da 40 alla fine dell'opera

Spol. (Spoletta fa per gettarsi su Tosca,
 (additando Tosca a Ah! To - sca, pa - ghe - rai ben
 Spoletta grida:)

Sciarr. È lei!

40

ff

Tosca ma essa balzando in piedi lo respinge così violentemente da farlo quasi cadere riverso nella botola della

Spol. Col-la mia!
 ca - ra la sua vi - ta...

f

Tosca
 scala, quindi corre al parapetto e dall'alto grida:)

O Scar - pia, a - van - ti a

Tosca **Andante mosso** (si getta nel vuoto – Sciarrone ed alcuni soldati, saliti con-

Dio! _____

Andante mosso

41 *fff* *tutta forza con grande slancio* *sostenendo*

fusamente, corrono al parapetto e guardano giù – Spoletta rimane esterrefatto, allibito.)

(sipario rapido)

La prima fase non è riconducibile ad un orizzonte tonale univoco, poiché la triade eccedente esprime uno stato «ohne Ziel», privo di direzione, di desinenza, di identità tonale definita (nella *Harmonielehre* Schönberg la annovera

fra gli accordi “vaganti” [*vagierende Akkorde*]).¹⁴ L’identità tonale dell’ultima triade eccedente è ricostruibile solo *ex post*. Il suo tempo è il futuro anteriore: tale triade *sarà stata* un accordo alla dominante, mentre nel tempo presente non è alcunché di determinato. Secondo le categorie di Schumann, poiché passato e avvenire sono indefiniti, non può darsi fra essi mediazione alcuna, il che rende impossibile il presente: in questo accordo la *presenza* è sovrastata da un alto contenuto di *assenza*. È accordo estatico (cioè, appunto, eccedente) per antonomasia, ed è questa *ek-stasis*, questo eccedere dal proprio presente, a spingere Tosca nel vuoto. E se l’orchestra ritorna all’ordine dell’armonia, la voce rimane per sempre sospesa: è «il grido (...) al quale nulla risponde e al quale, anche, nulla sottrae la forza del gridare, e che dunque si leva, senza contrappeso [*Gegengewicht*], e non può cessare, anche quando ammutolisce», il grido che getta l’infelice, che «nel fondo dello specchio» ha ritrovato «una nuova meta [*Ziel*]». ¹⁵

Nella dimensione acustico-musicale vi è diffrazione indefinita dello *Ziel*, che provoca una esasperazione del possibile, causando la condizione di *ek-stasis*. Nella dimensione ottico-scenica, al contrario, vi è concentrazione suprema dello *Ziel*, che viene tutto assorbito dall’atto di morire. Se Manon è invasa dal vuoto per indifferenza della meta, Tosca “*si getta nel vuoto*” (Atto III, 41) perché precipita verso la sola meta esistente, la meta di ogni meta, che è il suo speciale modo di morire: perché «lo scopo [*Ziel*] di ogni vita è la morte», e «l’organismo vuole morire solo a suo modo». ¹⁶ La dimensione acustico-musicale della scena esprime una premessa (arsì, protasi, causa, potenza, moto), la dimensione ottico-scenica una conseguenza (tesi, apodosi, effetto, atto, quiete). La dimensione acustico-musicale, nella sua indifferenza

¹⁴ Cfr. la sezione *Der übermäßige Dreiklang*, nel capitolo *An den Grenzen der Tonart* in Arnold Schönberg, *Harmonielehre. III. Vermehrte und verbesserte Auflage*, Wien, Universal-Edition, 1922, pp. 292-296.

¹⁵ Franz Kafka, *Unglücklichsein*, in *Erzählungen*.

¹⁶ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, V.

tonale, nella sua *assenza*, corrisponde ad uno stato di pura potenzialità: è l'infinito possibile, che equivale (come già per Manon) al vuoto nulla. La dimensione ottico-scenica, il corpo riverso sul palcoscenico, esprime invece lo stato puramente attuale del mero accadere. La materia nella sua mera contingenza è infatti *caso*, nel senso di ciò che semplicemente accade, senza una speciale causa o fine. Qui non si tratta più del *cadere nel tempo* dello Spirito hegeliano come passaggio verso l'Assoluto. Qui si tratta di puro *clinamen*, poiché «le cose stanno così perché così stanno, e non perché così debbano assolutamente stare»,¹⁷ e «tutto l'accadere e l'essere-così è accidentale [*zufällig*]». ¹⁸ L'infelicità che nutre l'indole erotica di Tosca è il rammarico di chi sente che esistere non è nulla più che cadere nel vuoto, che il *casus* grammaticale che plasma il linguaggio e i casi in cui consiste l'esistenza esprimono il medesimo destino del *lapsus* di Adamo. L'inerzia che faceva caracollare Manon come una ballerina maldestra qui è cresciuta a dismisura: una smisurata inerzia esistenziale (morale, linguistica) spinge Tosca giù dagli spalti di Castel Sant'Angelo, come un melanconico *Gegengewicht*. Per questo, mentre Manon “cade lentamente” (*Manon Lescaut*, Atto IV, 18+6), Tosca cade “bene” (Atto III, 30+9), a strapiombo. In questo, la Tosca “parlante” eguaglia nella vita la Tosca “cantante”, così brava a cadere sulla scena, e trasforma la cadenza perfetta in perfetta caduta.

2.5 *Cosmesi cosmica: Madama Butterfly*

Nel mondo tutto è caso e nulla è ordinato a un fine, ma per esistere occorre fingerne uno. Questa, almeno, è l'opinione di Butterfly, la cui esistenza consiste nel fingere la possibilità di un compimento dell'amore. In obbedienza alla finzione del futuro corregge il presente e riformula il passato, allestendo un'iperbolica regressione ad uno stato pseudoinfantile che renda in lei tutto immaturo e bambinesco: l'amore (Atto I, da 128+4), la civetteria (Atto I,

¹⁷ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 1339-40.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.41.

49+11), la voce (Atto I, 73-3), il pianto (Atto I, 110+7), il sorriso (Atto I, 112-2), la sottomissione (Atto II, Parte I, 46), la grazia (Atto II, Parte I, 59+4), le emozioni (Atto II, Parte II, 34+10), i moti affettuosi (Atto II, Parte II, 35). Ma Butterfly procede oltre: per riformulare la propria origine è pronta a convertirsi (Atto I, da 79+5) e a battezzarsi. Costruendosi una vita immaginaria, si estromette dalla propria vita reale, ponendosi letteralmente *fuori di sé*: la proiezione estatica che caratterizza l'ultimo istante di vita di Tosca suggella tutto il tempo dell'esistenza di Butterfly.

Per Butterfly, come per Manon, la seduzione è anzitutto inganno autoseduttivo e offuscamento illusionistico delle apparenze: con le proprie mistificazioni Butterfly intende sedurre sé stessa, e si imbelletta il viso al punto che, struccata, non si riconosce nemmeno più (Atto II, Parte I, da 83-1). Ma, di nuovo, procede ben oltre Manon, perché copre di trucco l'intera realtà, per non vederne il volto autentico: la sua cosmesi diviene cosmica. Solo dopo l'ultima notte della sua vita, trascorsa insonne, le è dato di vedere la realtà per quello che è. Nel momento esatto in cui, la sera, Butterfly prende a farsi truccare, le cose incominciano a perdere la loro evidenza, e come il suo volto sparisce sotto il trucco, così anche il volto della realtà scompare, allagato dal buio: “*comincia il tramonto*” (Atto II, Parte I, 82+6), “*È sera*” (Ivi, 89-5), “*Scende sempre più la notte*” (Ivi, 89) e infine “*È notte*” (Ivi, 90). L'espressione di tale trasfigurazione della realtà è affidata a una lunga pagina puramente strumentale, un «intermezzo-nottata» che l'autore trovava particolarmente riuscito («arrivo a dire che mi son sorpassato»: Gara, 322) e che, com'è noto, secondo l'originaria intuizione non era interrotta da alcuna cesura. Nel punto più profondo della notte (Atto II, Parte I, 90) la voce umana ricompare, ma non appartiene ad alcun personaggio, e non pronuncia alcuna parola: è un coro a bocca chiusa. Il verbo annega nel suono, l'Io nei molti: la musica regredisce a una condizione di *in-fanzia*, ad uno stadio anteriore alla formazione della parola e della soggettività. Ciò che la psiche di Butterfly tenta artificiosamente per ingannare sé stessa, la musica lo produce naturalmente, rivelando

una realtà opposta a quella che la donna si finge: il mondo notturno, sprovvisto di un soggetto e di un verbo, delogicizzato, infante, riduce al silenzio il mondo diurno, articolato dal linguaggio.

Il ritorno della luce si dispiega lungo un arco di quattro fasi, simmetriche a quelle dell'annottare: “*comincia l'alba*” (Atto II, Parte II, 7), “*L'alba sorge rosea*” (Ivi, 8), “*spunta l'aurora*” (Ivi, 8+6), e infine “*Al di fuori risplende il sole*” (Ivi, 10+13). Tutte le didascalie che nella partitura scandiscono l'avvento del nuovo giorno (come del resto quelle relative al calar della notte) sono assenti nel libretto, e sono state aggiunte da Puccini in partitura (è noto, del resto, quanto Puccini sia stato colpito dagli effetti luministici dispiegati nel dramma di Belasco). L'attenzione all'aspetto luministico si spinge fino alla definizione del più piccolo dettaglio: in occasione della ripresa bolognese dell'opera, Puccini raccomanda a Toscanini di «ottenere l'effetto delle lampade che si spengono come per mancanza d'olio al sorgere della prima alba» (Gara, 430), e avverte che «l'ultima scena, quando Suzuki chiude la scena, dovrà divenire completamente buia, con pochissima ribalta, e quando il bambino esce dalla porta d'uscita ne verrà fuori un violento raggio di sole, forte, e fascio di luce larga, nella cui orbita avrà luogo la scena finale» (Gara, 431). Il senso della nuova luce che schiaccia Butterfly (Atto II, Parte II, da 44+17) va dunque ben oltre la letteralità naturalistica. Ma è evidente che dal puro intento realistico già si affrancano le luci (sole, luna, lampade, candele) e le ombre di *Bohème*, così piene di sovrasensi e di rimandi allusivi, a partire dal *mib* che – lo si è visto – fonde la morte di Mimì alla parola “buio”. E del resto anche nell'alba dell'ultimo giorno di Tosca, nell'eccesso veristico dello scampiano, si agita un presagio: per questo Puccini sopprime le didascalie descrittive di Illica, così schiacciate sulla dimensione naturalistica (lo stesso Illica se ne lamenta con Giulio Ricordi: Gara, 221).¹⁹

¹⁹ Si può appena immaginare quanto a Puccini dovette apparire stucchevole la descrizione che D'Annunzio gli fece dell'alba nella lettera da Pietrasanta del 7 agosto 1906, quando era ancor vivo il progetto per la *Rosa di Cipro* (Gara, 481).

Il nuovo mattino reca dunque una medesima consapevolezza a Butterfly e a Puccini, in virtù della quale entrambi, il personaggio e il suo autore, si fanno «accorti del vero» (Atto II, Parte II, 22+21). Butterfly decreta la morte del suo vecchio mondo, riconoscendone la finzione (Atto II, Parte II, 38-4). Allo stesso modo, Puccini intuisce la finzione dell'arte (la sua natura formale, retorica, radicalmente illusoria), e comprende che essa non raggiunge il vero pretendendo di rappresentarlo, ma può mostrarlo riconoscendosi come finzione. Anche per lui, come per Butterfly, «s'è spento il sole» (Atto II, Parte II, da 20-5) e tuttavia la luce è «troppa» (Atto II, Parte II, 45-10).

I gesti di Butterfly, vani perché indirizzati a un fine irreali, si arenano progressivamente nell'immobilità. Il frutto guasto della regressione che la donna si è imposta mediante l'inganno autoseduttivo è una paralisi morale che diviene presto astenia, rendendo la vita di Butterfly l'espansione della corona posta da Puccini sull'istante della morte di Mimì (*La bohème*, Quadro IV, 29-1). Progredendo nell'immobilità, Butterfly si approssima al suo autentico compimento, che, come nel caso di Tosca, è lo stato cadaverico. Uno stato che ella stessa indovina nel momento in cui, specchiandosi, contempla il proprio volto struccato, tanto che, in orchestra, il suo respiro appena affannato (Es. 3a) riecheggia da lontano l'ansimo, violento come un mantice, di Manon morente (Es. 3b).

Es. 3a: *Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, da 83-1 a 84

Butterfly (... a Butterfly, mentre questa si guarda in un piccolo specchio a mano e dice tristamente:) *rall.*-----

Non son più quel - la!...

rall.-----

Butt. **Andante sostenuto** ♩ = 52

Trop - pi so - spi - ri la boc - ca man - dò _____ e

Andante sostenuto ♩ = 52

pp

Butt.

l'oc - chio ri - guar - dò _____ nel lon - tan trop - po fi - so.

p *cresc.*

Es. 3b: *Manon Lescaut*, Atto IV, da 2+3 a 2+14

Lento **a tempo**

(Des Grieux, ferito da queste parole, dimostra collo sguardo e cogli atti uno spasimo profondo)

33 Manon *a piacere* (rassicurando Des Grieux)

- men - te! No! che dis - si?... u - na va - na, u - na stol - ta pa - ro - la...

Lento col canto **a tempo**

37 Man *affrettando e affannando*

Deh! ti con - so - la! Chieg - go bre - ve ri - po - so...

41 Man *rit.* *rall. molto*

Un so - lo i - stan - te... Mio dol - ce a - man - te

All'inizio dell'Atto II "*Butterfly è stesa a terra, appoggiando la testa nelle palme delle mani*" (Atto II, Parte I, 2; il libretto indicava: "*Butterfly sta ritta e immobile presso un paravento*"), più tardi depreca i propri dèi "*senza muoversi*" (Atto II, Parte I, 4+5: didascalia assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), poi "*si sdraia per terra*" consolandosi nell'aspettativa del

ritorno di Pinkerton (Atto II, Parte I, 11+5: altra didascalia assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), “*rimane immobile, rigida come una statua*” nell’attesa (Atto II, Parte I, 89+9), e, sola, “*rimane sempre ritta e immobile*” (Atto II, Parte I, 90+31: assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), poi spia l’arrivo di Pinkerton “*sempre immobile*” (Atto II, Parte II, 4+4: assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), quindi, al pensiero di una disillusione, resta “*come se avesse ricevuto un colpo mortale: irrigidita*” (Atto II, Parte II, 36: assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), poi “*rimane immobile*” all’idea di abbandonare il figlio (Atto II, Parte II, 39), e ancora “*rimane immobile*” dinnanzi al reliquiario contenente il pugnale (Atto II, Parte II, 51).

L’inerzia di Butterfly è la versione rallentata del volo di Tosca, perché esteso all’intera esistenza: ella infatti – come vede bene Pinkerton (Atto I, 47+5) – è una bambola, e in quanto tale è colma «solo del rudimentale pensiero di cadere».²⁰ La sua progressiva astenia e la sua verginità immaginaria divengono emblema dell’impotenza di un linguaggio il cui rapporto con il mondo, mediato dalla pseudoinnocenza e dalla pretesa di verità del naturalismo, appare insincero e illusorio. Nemmeno la musica, infatti, riesce più a concludersi in una cadenza perfetta, e sfocia in un conato di cadenza, uno spasmo musicale assai più potente e crudo di una sospensione alla dominante: l’accordo di sopradominante in primo rivolto (Es. 4).

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Puppen*, in *Sämtliche Werke* VI, 1065 (trad. mia). Trad. it. in Rilke-Baudelaire-Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Passigli Editori, 2007.

Es. 4: *Madama Butterfly*, ultime quattro battute dell'opera

The musical score shows the final four measures of the opera. The vocal line begins with a 'Sipario rapido' (curtain rising) and ends with a 'molto allargando' (rushing to the end). The piano accompaniment includes markings for 'allarg.' (rushing to the end) and 'stentato' (staccato).

La cadenza sospesa, dunque, da *Bohème* a *Tosca* a *Butterfly*, si è progressivamente spostata in avanti, sino a raggiungere l'ultima battuta dell'opera. In *Bohème* e in *Tosca* lo strappo ontologico determinato dalla fine dell'individuo è una dissonanza che può ancora essere armonicamente risolta entro il confine della vicenda drammatico-musicale. Con *Butterfly* esso diviene insanabile, perché la dissonanza si trasmette dall'individuo al mondo, così che è quest'ultimo a non essere più compiuto in sé stesso. Non vi è recondita armonia di sorta, né possibilità di compimento: dov'è compimento, è illusione, trucco. È una menzogna a cui è condannato anche il linguaggio, ed è un'anticipazione della morte, in quanto fingere un compimento significa conformarsi deliberatamente a un non essere, vale a dire anticipare la morte. L'illusione rappresentativa è smascherata come trucco micidiale e inganno bello. Ma vedere il vero faccia a faccia non ripara l'infelicità che ne consegue. L'illusione viene dunque ironicamente assunta per vera, perché permette di sopportare la realtà.

2.6 *Angeli e lampadine: Minnie*

Lo schema drammaturgico-musicale di *Butterfly* si rovescia nel suo simmetrico nella *Fanciulla del West*. In *Butterfly* la componente ottico-scenica della

vicenda drammatica conosce una fine, mentre la componente acustico-musicale non finisce, resta sospesa. *La fanciulla del West*, viceversa, è musicalmente conclusa (la musica *finisce* con una cadenza perfetta) ma sospesa scenicamente: l'esito della vicenda di Minnie è un congedo, il compimento del suo destino è *altrove e non ora*. L'*ekstasis*, l'uscire da sé stesse di Tosca e Butterfly, si è mutata, in Minnie, in un'uscita di scena. Non è dunque più necessario che l'eroina muoia sulle scene, anzi, è indispensabile che *non* muoia, e che se ne vada sulle proprie gambe. E una volta uscita, Minnie "mai più ritornerà" (Atto III, 44+5), proprio come l'ultimo accordo di *Butterfly* non risolverà mai, non farà mai ritorno alla tonica. In un processo che culmina in *Butterfly* e *Fanciulla*, il rapporto fra ciò che si vede e ciò che si ode è dunque mutato: l'*esperienza* è mutata, e con essa il soggetto e la relazione che il linguaggio intrattiene con il reale. L'oggetto della rappresentazione drammatico-musicale esce dal quadro, oltrepassando il limite di ciò che in tale linguaggio è rappresentabile. In termini hegeliani, la negazione (della triade, dell'identità) non viene più negata, cosicché non può più darsi *ritorno*. Nella prospettiva tonale, questo corrisponde all'impossibilità di compimento, di pienezza d'essere, di *parousia*, e dunque, in definitiva, di forma. Con i mezzi della tonalità viene sancito il definitivo superamento del principio tonale. La compiutezza e l'unità del reale che il linguaggio drammaturgico-musicale tonale postula, e che presume cogliere attraverso la rappresentazione di una forma, diviene mera parvenza e sfugge tra le dita.

L'impossibilità di un compimento equivale alla distruzione di ciò che fonda il pensiero tonale: il principio di armonia. Privato della struttura teleologica, il principio di armonia come frutto della consonanza delle differenze si scioglie nel più generale principio di equivalenza come frutto dell'indifferenza. E appunto nell'ambiguo territorio di transizione fra armonia ed equivalenza si collocano le successive opere di Puccini. Esse vivono della tensione fra questi due poli, testimonianza di uno spirito che oscilla costantemente fra la trascendenza e l'immanenza più radicale.

In *Fanciulla*, e in particolare nel personaggio di Minnie, i due principi antagonisti sono per la prima volta posti a diretto confronto. Ad un mondo fondato sull'idea di identità come entelechia e sulle corrispondenti gerarchie si oppone un mondo segnato dall'assenza di *télos*, in cui regna l'indifferente equivalenza fra gli enti (perché è il fine a stabilire le gerarchie) e la loro mutua interscambiabilità. Così, al dinamismo armonico innescato dall'indole erotica essenzialmente spirituale di Minnie si oppone, quale antagonistica leva dell'azione, il motivo drammaturgico materialistico della ricerca dell'oro, simbolo e garante del principio di equivalenza universale e di universale convertibilità.

Il motivo dell'oro e della venalità percorre l'intero arco delle opere di Puccini, gradualmente acquisendo forma e consistenza drammaturgica. Già nelle *Villi*, Anna, che pure disdegna la ricchezza per amore di Roberto (*Le Villi*, Atto I, N. 4, da 20+9), è pronta a sposarlo solo perché questi ha ereditato (*Le Villi*, Atto I, N. 2, da 4). Il denaro, poi, è la via maestra per conquistare Manon (*Manon Lescaut*, Atto II, da 8+16), che abbandona l'amante preferendogli gli agi di «un palazzo aurato» (Atto II, da 5), e la cui avidità è causa di rovina (*Manon Lescaut*, Atto II, da 49+8 a 52). E se la sfacciata Musetta si accompagna a vecchi danarosi, perfino Mimì viene avvistata in una carrozza in compagnia di un ricco signore (*La bohème*, Quadro IV, da 1+11). Tosca, preparandosi a fuggire con Cavaradossi, si affanna a racimolare oro e gioielli (*Tosca*, Atto III, 22). Solo Butterfly, che – un tempo ricca – si è corrotta a causa della miseria (*Madama Butterfly*, Atto I, da 44-8 a 47+4) e fa i conti degli ultimi spiccioli prima dell'arrivo di Pinkerton (*Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, da 6), respinge le profferte del ricco Yamadori. Sulla stessa linea si pone Minnie, che custodisce l'oro dei minatori ma lo spregia apertamente. Rifiutando di baciare Jack in cambio di denaro (Atto I, da 64+7), ella rifiuta l'identificazione di soggetto e oggetto e la reificazione dei rapporti che deriva dalla mutua convertibilità assicurata dall'equivalenza. E se trasforma sé stessa in merce di scambio, offrendosi come posta al gioco in una partita a carte

cruciale (Atto II, da 72+6), è per far prevalere un principio armonico (la salvezza di Johnson, condizione del compimento dell'amore). In questo è opposta a Manon: Minnie, sacrificandosi come posta al gioco, salva l'amato; Manon, spingendo l'amato a sacrificarsi come posta al gioco, ne causa la perdizione.

Il confronto fra i due mondi si gioca anche in una dimensione drammaturgica più generale: la concezione della luce. In *Fanciulla* si accentua il sovra-senso simbolico connesso in *Butterfly* al motivo drammaturgico della luce.²¹ La luce naturale con la quale si apre il dramma si ritrae tramontando lungo tutto l'Atto I, e viene gradualmente cancellata dalla luce artificiale, come un volto viene a poco a poco ricoperto da uno spesso strato di cerone. L'intero Atto II si svolge nella notte, e soltanto nell'Atto III riappare l'alba, un'alba algida e soffocata, e "a poco a poco" il giorno torna a rischiarare la scena. La partitura è costellata da una quantità impressionante di didascalie di scena riguardanti accensione, spegnimento, spostamento di luci, lampade e lanterne. Viene addirittura prescritto il baluginare della brace dei sigari, che nel *Tabarro* diverrà elemento decisivo della trama. L'artificio della luce è trasfigurante: al chiarore circolare di una lampadina elettrica Minnie sembra perfino un angelo (Atto I, da 115+3).

Se Anna (protagonista delle *Villi*) vorrebbe farsi piccola come un fiore e *Butterfly* trova nella piccolezza un rifugio, Minnie è invece oppressa dallo «scontento d'esser così piccina» (Atto I, da 103). L'autocoscienza riflessiva che aveva spinto le eroine pucciniane fuori da sé stesse le è ignota (Johnson

²¹ Per la prima assoluta della *Fanciulla del West* Puccini poteva disporre del poderoso e avanguardistico arsenale illuminotecnico del Metropolitan, allestito nel 1903 dalla Kliegl Brothers Universal Electric Stage Lighting Company. Per utili considerazioni concernenti gli aspetti illuminotecnici nell'opera pucciniana cfr. Ellen Lockhart, *Photo-Opera: La fanciulla del West and the staging souvenir*, «Cambridge Opera Journal», 23, 3 (2012), 145-166; e Helen Greenwald, *Realism on the Opera Stage: Belasco, Puccini, and the California Sunset*, in Mark A. Radice (ed.), *Opera in Context: Essays in Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, Portland, Amadeus Press, 1998, 279-296.

le dice: «Voi non vi conoscete»: Atto I, 114+8). Il suo specifico erotico è sognante e fortemente spiritualizzato, dotato di un carisma di seduzione benigna pressoché privo di civetteria, la cui prerogativa è una virtù redentrice: ha “un’anima buona e pura” (Atto I, 114+12), legge le Scritture ai minatori, purifica con un bacio (Atto II, 31+4), cerca nell’amore un’“estasi santa” (Atto II, 31+16), impartisce benedizioni (Atto III, 44-1) e parla le parole di dio (Atto III, 44+1). È colei che – commentando Sal 51(50),9 – corregge l’errore di Butterfly, che della possibilità di rigenerazione aveva fatto un perversimento.

Il dato selvatico già affiorato nell’incompiutezza pseudoinfantile di Butterfly (che è farfalla o scoiattolo, secondo Pinkerton), si precisa in Minnie nel senso di una ferinità superiore, oltreumana, che contiene un principio di angelicazione. La seduttività della sua specie erotica vanta un’efficacia cristica, vale a dire purificatrice e salvifica. Impaziente ed eletta, Minnie articola una vocalità estrema, che spazia in ambiti molto ampi (fino alla quindicesima) e che, all’apice del dramma, si semplifica in incisi melodici selvaggi e in urla forsennate da animale celeste (Es. 5).

Es. 5a: *La fanciulla del West*, Atto II, 27+3

(S’apre la porta, che sbatte violentemente a più riprese; tutto si agita dal vento che entra furioso e raffiche di neve penetrano nella stanza. Minnie e Johnson abbracciandosi si baciano con grande emozione, dimentichi di tutto e di tutti)

Largo vibratissimo $\text{♩} = 56$

Minnie

ff

Ah! _____

Largo vibratissimo $\text{♩} = 56$

fff *strepitoso*

Es. 5b: *La fanciulla del West*, Atto III, da 29 a 30

Allegro vivo ♩ = 138
(come grido selvaggio)

Minnie
Joe Ah! Ah! Ah!
Harry È Min-nie!..
Trin È Min-nie!..
Ten. 1.
Ten. 2. (alcuni) È Min-nie!..
Bassi È Min-nie!..

29 **Allegro vivo** ♩ = 138
pp *p* *come gridi*

Es. 5c: *La fanciulla del West*, Atto III, da 33-2 a 34

Minnie (qualcuno dei minatori risolutamente si avvi-

Non ti te - mo! Ah! _____

33 *cresc. moltissimo*

ff

cina a Johnson. Minnie d'un balzo si pone dinanzi a Johnson spianando la pistola: i minatori si ritraggono; un altro gruppo di minatori si avanza minaccioso, ma indietreggia davanti alla pistola spianata da Minnie)

Minnie

Es. 5d: *La fanciulla del West*, Atto III, da 36

Minnie (si stringe più accanto a Johnson, appoggia il viso

A - van - - ti! _____

Rance (come pazzo di rabbia)

Fi - nia - mo - la! Bi -

36

sulla sua spalla continuando a fissare la turba con uno sguardo di sfida, sempre spianando la pistola)

Minnie

O - sa - - - - - te!

Rance

- so - gna che giu - sti - zia sia fat - ta!... Ba - sta!...

Tenori (Tutti)

Al lac - cio!...

Bassi (Tutti)

Al lac - cio!... Al lac - cio!...

The first system of the musical score includes vocal lines for Minnie, Rance, Tenors (Tutti), and Basses (Tutti), along with a piano accompaniment. Minnie's line is in the soprano clef, Rance's in the bass clef, and the vocal parts are in their respective clefs. The piano part is shown in grand staff notation. The lyrics are: Minnie: "O - sa - - - - - te!"; Rance: "- so - gna che giu - sti - zia sia fat - ta!... Ba - sta!..."; Tenors: "Al lac - cio!..."; Basses: "Al lac - cio!... Al lac - cio!...".

(Due degli uomini armati che fiancheggiano l'albero, afferrano Minnie alle spalle: essa si divincola e si aggrappa ancora a Johnson alzando rapidamente la pistola)

Minnie

La - scia - te - mi, o l'uc -

Tenori (La turba esaltandosi a poco a poco si stringe attorno a Minnie e a Johnson)

Ba - sta! Ba - sta!

Bassi (La turba, ripresa dal suo furore d'odio e di gelosia, si avvanza più minacciosa)

Al lac - cio! Ba - sta!...

The second system of the musical score includes vocal lines for Minnie, Tenors, and Basses, along with a piano accompaniment. Minnie's line is in the soprano clef, Tenors in the soprano clef, and Basses in the bass clef. The piano part is shown in grand staff notation. The lyrics are: Minnie: "La - scia - te - mi, o l'uc -"; Tenors: "Ba - sta! Ba - sta!"; Basses: "Al lac - cio! Ba - sta!...".

2.7 *Contro le passioni*

La fine della vicenda drammatico-musicale, uscita dal quadro della rappresentazione con *Madama Butterfly* e *La fanciulla del West*, vi rientra a partire dall'opera successiva, *La rondine*. Viene anche ristabilito il rapporto di omologia fra la dimensione ottico-scenica e la dimensione acustico-musicale, così che la fine della vicenda e la fine della musica tornano a collimare e a compiersi nella cadenza perfetta. Ma il fatto che, proprio in corrispondenza di tale fenomeno, l'autore abbandoni drasticamente ogni senso di immedesimazione empatica con personaggi e vicende mostra che la ricomposizione del quadro è puramente formale. Puccini non dà più credito a quel quadro, alla concezione sostanzialistica del linguaggio che esso sottende, all'idea che il linguaggio intrattenga un rapporto semantico con il mondo. Ricomponi il quadro, dunque, non perché vi aderisca, bensì per farne oggetto di critica.

Tale nuovo atteggiamento è testimoniato dal modo in cui l'idea di *ritorno*, cancellata dalle due opere precedenti, viene ripresa, anzi tematizzata, nella *Rondine*. È vero che Magda, la protagonista, fa ritorno al suo tetto, come le rondini, ma quale forza la attrae? Nella sua vicenda ogni cosa – illusioni sentimentali, tormenti amorosi ecc. – sottostà alla seduzione della materia morta, del denaro. La temerità sognante che la spinge a fuggire con Ruggero è una forma di fervore salottiero eccitato da colloqui spiritosi e danze, frutto dell'ozio mondano e brillante che il denaro le assicura. E il suo ravvedimento – la sua decisione di abbandonare l'amante per tornare dal marito – non nasce da un soprassalto morale, bensì è dettato dalla scarsità di mezzi del giovane. Magda, dunque ritorna perché attratta dall'oro, la materia universale nella quale si compie, annullandosi, la parabola della sua soggettività individuale. La grande specchiera che campeggia al centro della sua casa avverte, del resto, che la fantasmagoria di intrighi, sogni, passioni a cui assistiamo non è che una smorfia graziosa, un trucco ben trovato che riveste il volto della sola vicenda reale: il ritorno alla materia, dove tutto si equivale e nulla si distingue da nulla.

Nell'equivalenza universale lo specchio non riesce a restituire l'immagine del soggetto che vi si affaccia, poiché quest'ultimo non aspira a distinguersi dal resto per giungere a sé stesso, ma piuttosto ambisce a lasciare sé stesso per confondersi al resto, alla pura materialità indifferente e beata. L'autocoscienza evapora, l'autoriflessione si spegne, il riflesso viene stornato: il trucco davanti allo specchio si muta in travestimento. In questo modo Magda può diventare un'altra: mentre le altre eroine pucciniane si limitano ad abbellirsi i connotati, ella se li cambia senz'altro, scambiando sé stessa con il proprio contraltare Lisette, in un'entusiastica abdicazione dalla propria identità (Atto I, 55+10 e 56+10). Il medesimo principio di mutua convertibilità viene applicato anche all'ordine del tempo, poiché per Magda (simile in questo a Butterfly) è sufficiente travestire il presente con le sembianze del passato per ottenere la felicità.

La musica rinuncia a sondare una psiche prosciugata dall'idolatria del denaro: ne osserva i movimenti a distanza, scorrendo sulle superfici dei corpi. In questo «lavoro di legame viennese» (Gara, 690) l'andamento prevalentemente ternario, di Valzer, fa roteare tutta la vicenda come la giostrina di un *carillon*: con tratto lieve e impartecipe viene rappresentata la frivolezza spirituale di ogni presunzione sentimentale, la piccolezza borghese di ogni smania trasgressiva, e l'equivoco parodistico in cui esse trascinano categorie come “anima”, “purezza” e “sacrificio”, che qui riescono altisonanti e incongrue. Nei modi di una «tenue commedia» (Gara, 726), la *Rondine* afferma una morale spietata: lo spirito somiglia ad un mercato, i sogni di purezza sono una molesta digressione dello scambio, gli afflatti sentimentali un importuno preambolo al possesso del corpo – e non v'è altra “acqua santa” che oro e gioielli (Atto I, 15-4).

Nel *Trittico* la rappresentazione è talmente screditata da decadere ad illustrazione e i personaggi, ridotti a tipi, sono ormai sul punto di convertirsi in maschere. I grandi temi della passione melodrammatica vi sono ristretti alle misure del bozzetto «quasi e senza quasi Grand Guignol» (Gara, 619), del

santino, della farsa. Con ostentato disincanto, il *Trittico* intesse una consapevole meditazione spirituale sul desiderio e sulla morte, temi dinnanzi ai quali ogni evoluzione sentimentale appare decorativa.

La stilizzazione psicologica rende il *Trittico* singolarmente affine alle prime opere – affinità che non sfuggì a Puccini, il quale, dopo aver completato *Il tabarro*, manifestò l'intenzione di rappresentarlo assieme a *Le Villi* (Gara, 702). Come notò il recensore del New York Times in occasione della prima assoluta (New York, Metropolitan, 14 dicembre 1918), l'esile connotazione psicologica dei personaggi del *Tabarro* accentua la disperata solitudine delle loro azioni e il senso di indifferenza della natura rispetto ad esse (cfr. Gara, p. 473).

In *Suor Angelica* la morte non corrisponde più al mancato adempimento di un desiderio (o alla sua punizione, come nel *Tabarro*), essendo anzi il desiderio sommo. Essa è però tale in quanto pone fine ai desideri, non in quanto li adempie. E proprio perché priva di desideri, la morte è «vita bella» (da 16+5 a 23), stato di pienezza d'essere: in quanto tale è la «meta» (64+6) di Angelica in un senso affatto opposto rispetto a Tosca e Butterfly. A tale identificazione di morte e vita corrisponde un evento soprannaturale – l'apparizione della Madonna – illustrato con tocco sommamente ironico, vale a dire sospendendo il giudizio: l'estasi di Angelica, il suo mistico *excessus mentis in deum*, potrebbe essere anche solo un'allucinazione che la poveretta si è provocata con le sue erbe speciali. Dando corpo ad una visione smaccatamente antinaturalistica, il linguaggio viene esplicitamente svincolato dalla categoria del verosimile e trascende ironicamente sé stesso. E lo fa assimilandosi all'anima semplice della protagonista, vale a dire nei modi ingenui e oleografici, persuasivi proprio perché implausibili, delle immaginette devozionali. In questo modo il distacco ironico diviene espressione di una forma altissima di *pietas*: il fulgore dorato che invade la cappella della Madonna non è dissimile dalla sfolgorante apoteosi del pappagallo impagliato con cui si chiude *Un coeur simple*, di Flaubert.

In *Gianni Schicchi* la distanza critica sfocia nell'adozione del registro comico. Abolita ogni immedesimazione, Puccini ricorre alla catarsi del riso. La cupidigia materiale è qui il solo movente della vicenda, nella quale la materia morta seduce e domina incontrastata. Per la prima volta da *Edgar*, la vicenda incomincia al mattino anziché al tramonto, e “*luce di sole e luce di candele*” si mescolano: l'immanentismo della *Rondine* è portato all'estremo. I personaggi, una masnada di demoni, sono tutti già dannati in partenza (Gianni Schicchi proviene direttamente dall'Inferno, e le risa dei parenti di Buoso “*esplodono come urla di dannati*”: 20+15) e la loro selvaggia avidità non concede spazio alcuno a digressioni sentimentali: il sentimento amoroso viene confinato nella cornice del bozzetto di genere, con la coppia Lauretta-Rinuccio. Per la conquista dell'amato bene (la ricchezza), ora è un uomo a truccarsi allo specchio: come Magda, Gianni Schicchi ricorre ad una mascherata per soddisfare i propri desideri (da 60). E il trucco, questa volta, non solo è tutto al maschile, non solo comporta uno scambio di persona, ma scambia un morto con un vivo, al fine di operare una resurrezione buffonesca.

3. La fine della fine

3.1 *Donna allo specchio*

3.1.1 *Ex una duo*

Se l'armonia è concorde unità della totalità delle differenze qualitative che «trova il proprio fondamento nell'essenza della cosa stessa»,²² la fine dell'armonia significa il crollo della cosa stessa, del mondo che poggiava su di essa e del soggetto che abitava quel mondo. Una frattura attraversa l'essere, spezzandone la totalità, annientandone l'unità e cancellando l'identità che fondava

²² Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte I, Cap. II B 1 c.

la varietà e il molteplice. L'alfa non coincide più con l'omega, non vi è più *ritorno*, non vi sono più rispondenze e rime formali. Considerato nella prospettiva del linguaggio drammaturgico-musicale tonale, incapace di istituire relazioni che non siano fondate nella sintesi armonica, tutto ciò appare come un trauma ontologico, una frana di stati scissi e irrelati. Una realtà inafferrabile, un fenomeno che non può essere *rappresentato*, bensì soltanto *presentato*, mostrandone le antitesi costitutive una accanto all'altra.

Sradicata dall'armonia, l'ambivalenza della triade/donna imperniata sul principio dell'autoriflessività diviene, da principio dinamico, causa di crisi: il suo essere allo stesso tempo immagine e riflesso, radice e desinenza, il suo essere *transitiva*, vale a dire origine e punto di avvio del dinamismo, e *intransitiva*, vale a dire punto di approdo e fine del dinamismo, non si conciliano più in una sintesi. Così, sul piano ottico-scenico, arenandosi il «ritorno all'identità», la figura femminile protagonista si scinde nei due personaggi distinti di Turandot e Liù: il volto e la sua immagine allo specchio si sono allontanati l'uno dall'altro al punto da separarsi. Si compie in tal modo il processo di paziente e meticolosa separazione del personaggio da sé stesso incominciato in Mimì (che ha due nomi), proseguito in Tosca (che ha due voci) e in Butterfly (che ha, oltre che due nomi, due vite: una reale e l'altra immaginaria), e proiettato nella contrapposizione fra due personaggi distinti in due opere separate: Minnie (trascendenza) e Magda (immanenza).

Analogamente, sul piano acustico-musicale, poiché la sospensione della cadenza preclude il «ritorno alla triade», quest'ultima, al pari della protagonista, non può più coincidere con sé stessa, e si frange in due immagini. L'inizio di ciascuno dei tre atti di *Turandot* è impiantato su una medesima struttura armonica bitonale, realizzata mediante la simultaneità di un accordo maggiore e uno minore posti a distanza di semitono (Es. 6a,b,c).²³

²³ La compresenza di modo maggiore e modo minore è già adombrata nel finale della *Fanciulla del West*, che presenta un'armatura di chiave in minore ma una scrittura effettiva in maggiore.

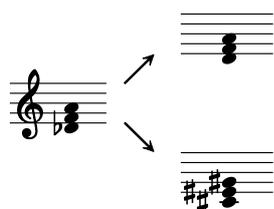
La loro inconciliabilità, tuttavia, reca traccia della primordiale coappartenenza, come attesta il fatto che tali accordi sono annodati l'uno all'altro da un suono intermedio comune:

Fig. 1



Questi complessi bitonali sono l'esito di quanto preannunciato dalla distorsione eccedente della triade (*Tosca*):

Fig. 2



La triade eccedente, pertanto, così come la natura estatica di *Tosca*, è retrospettivamente interpretabile come il principio di una scissione.

Ma Puccini non giunge a concepire l'idea che il linguaggio sia la traccia di un universo spezzato, privo di confini, estraneo. I frammenti del Finale di *Turandot* che ci sono pervenuti testimoniano del tentativo di uscire dal cono d'ombra del linguaggio che sta tramontando, per cogliere un'altra specie di essere, alla cui luce le vecchie categorie, a cominciare da quelle di soggetto e oggetto, vengano trascese e riformulate. In alcuni frammenti appare evidente lo sforzo di non rinnegare il linguaggio passato bensì di salvarlo, collocandolo in un paesaggio nuovo e più vasto: di generalizzarlo senza rinunciare alle sue prerogative. Le concatenazioni accordali del frammento riprodotto nell'Es. 7, ad esempio, presumono una grammatica che tende ad eludere la logica tradizionale – con le sue gerarchie fondate su spazio, tempo, causalità e principio di non contraddizione – senza tuttavia negarla. Le relazioni spaziotemporali

che costituiscono questo passo non mirano né ad affermare né a sopprimere le categorie di simultaneità e successione, bensì piuttosto a farle convergere, nel tentativo di stabilire una dimensione espressiva nuova, che le comprenda entrambe.

Es. 7, *Turandot*, frammento dell'incompiuto finale

Cupo

3.1.2 *Ex duabus una*

La paradossale relazione di coappartenenza fra inconciliabili che intercorre fra Turandot e Liù è resa ancor più evidente dal fatto che Puccini ha immaginato come scene parallele l'apparizione della prima (Atto I, da 21 a 25) e la sparizione della seconda (Atto III, Quadro I, da 27 a 35, l'ultima scena composta da Puccini). Tali episodi, infatti, oltre a condividere in gran parte la tonalità di Mi bemolle minore (la stessa del suicidio di Tosca), presentano anche rilevanti simmetrie costruttive. Anzitutto, entrambe consistono nella quadruplicata enunciazione di un episodio,²⁴ con varianti nell'orchestrazione e (specie nella seconda e terza enunciazione) nella struttura, secondo un assetto ricorsivo proprio di una forma che non riesce più a finire.²⁵ In ambedue le

²⁴ Le enunciazioni presentano anche ricorsività interne di varia entità, sulle quali non ci soffermiamo.

²⁵ In questo senso è l'archetipo da cui procedono i giri di Valzer della *Rondine*. È rilevabile anche in *Suor Angelica*: cfr. James Hepokoski, *Structure, Implications, and the End of Suor Angelica*, «Studi pucciniani», 3 (2004), 241-264.

scene, poi, la terza enunciazione è seguita da un episodio corale che ha per protagonista la folla, la quale nell'un caso (Atto I, da 23+5 a 24-3), inneggiando alla persona di Turandot appena apparsa, implora la grazia per il principe di Persia, e nell'altro (Atto III, Quadro I, da 32 a 33), rivolgendosi allo spirito di Liù appena scomparsa, implora il perdono per sé. In entrambe le scene, infine, è fatto un uso peculiare dell'anafora. Nell'Atto I in due momenti: alla conclusione della terza enunciazione dell'episodio, come enfatica *gradatio* che prepara l'apparizione di Turandot (da 22+8 a 23+4), e alla conclusione della quarta enunciazione (da 24+6 a 25), dove ha carattere opposto alla prima anafora, poiché all'esaltazione amorosa di Calaf sovrappone la preghiera dei "Sacerdoti bianchi del corteo" per l'anima del morituro principe di Persia. Nell'Atto III l'anafora è impiegata – anche in questo caso in un senso antiretorico – ad esprimere la commozione attonita suscitata dalla morte di Liù (da 34+1 alla fine dell'episodio).

Gli incisi melodici che articolano tali anafore sono pure apparentati: quello impiegato per l'apparizione di Turandot (Atto I, da 24+6: Es. 8) ricompare nell'episodio della fine di Liù, ove fa da sostegno alla propria forma retrograda (Atto III, Quadro I, da 34+7: Es. 9).

Es. 8, *Turandot*, 24+6

Il Principe

so - - gno, o me - ra - vi - glia, di - vi - na bel -

cresc.

Es. 9, *Turandot*, Atto III, Quadro I, 34+7

rall.-----

Soprani *pp*

Contralti *(lontani) pp*

Tenori *pp*

Bassi *(lontani)*

Liù, bon - tà, Liù, dol - cez - za, dor - mi! O

Liù, bon - tà, Liù, dol - cez - za, dor - mi! O

Liù, bon - tà, Liù, dol - cez - za, dor - mi! O

Liù, bon - tà, Liù, dol - cez - za, dor - mi! O

rall.-----

8va-----

Nell'episodio dell'Atto I, inoltre, compare (in ogni enunciazione) un inciso la cui parentela con l'episodio dell'Atto III è evidente (Atto I, 21+7: Es. 10a,b). I primi suoni di tale inciso sono peraltro l'origine dell'inciso che articola l'anafora dell'Atto III.

Es. 10a, *Turandot*, Atto I, 21+7

Sopran
Contralti
Tenori I
Tenori II

Gra - zia!
Co - m'è fer - mo il suo pas - so!
Co - m'è fer - mo il suo pas - so!

Es. 10b, *Turandot*, Atto III, Quadro I, 27+2

Andantino mosso ♩ = 69
con dolorosa espressione

Liù
Tu che di gel sei cin - ta, ____

Andantino mosso ♩ = 69
(con un poco d'agitazione)
con dolorosa espressione

27

p

Ma vi sono anche altri dettagli comuni: il lampo stridente che accompagna la trionfale apparizione di Turandot (Es. 11a) diviene, nella scomparsa di Liù,

richiamo lontano e sospeso (Es. 11b), e la preghiera per lo spirito del principe di Persia (Es. 12a) riecheggia nel congedo da Liù (Es. 12b).

Es. 11a, *Turandot*, Atto I, 23+6

Es. 11b, *Turandot*, Atto III, 35-6

Es. 12a, *Turandot*, Atto I, da 25-6 a 25

Sacerdoti bianchi del corteo

allarg. *rit.* O — gran Koung - tzè! Che lo spir - to del mo - *dim.*

(Il corteo è uscito, lungo gli spalti.)

- ren - te — giun - ga fi - no a te!

(Ottavino) *sva*.....

(Ora nella penombra del piazzale deserto restano soli il Principe, Timur e Liù. Il padre angosciosamente si avvicina al figlio, lo richiama, lo scuote.)

ppp *perdendosi*

Es. 12b, *Turandot*, Atto III, 35-4

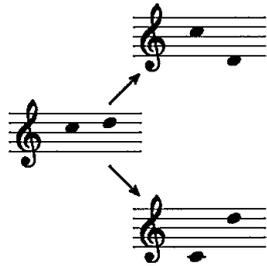
- blia! Liù! Po - e - si - a!
 - blia! Liù! Po - e - si - a!
 , Tutti
 - blia! Liù! Po - e - si - a!
 Liù! Po - e - si - a!
sempre
 8va
pp

3.1.3 *Tutte loro*

Nella figura e nella voce di Turandot si rispecchia e si trasfigura la genialità erotica delle eroine che l'hanno preceduta. Turandot rovescia il percorso di Anna (*Le Villi*), divenendo (per lo meno nel progetto dei librettisti), da vendicativa e omicida, sposa amorevole. Al pari di Tigrana (*Edgar*), poi, causa la morte della propria antagonista. Inverte, inoltre, la seduttività di Manon, capovolgendone l'intervallo caratteristico: nel proclamare la propria inaccessibilità, Turandot piega la voce in ampie arcate imperniate attorno all'intervallo di nona maggiore, intonato direttamente o per via mediata (*Turandot*, Atto II, II, da 47 a 47+12). Tale intervallo è il rovesciamento anamorfico dell'intervallo di settima minore discendente, emblema della seduttività di Manon, poi di Musetta e addirittura, con senso lievemente traslato, di Johnson (*La fanciulla del West*, Atto I, da 114+7). La sensualità voluttuosa e l'impossessamento erotico esercitati da Manon si rovesciano, in Turandot, in feroce

riluttanza e gelosia per la propria purezza. Ma l'origine dei due atteggiamenti è una sola: entrambi gli intervalli caratteristici derivano infatti dall'intervallo di seconda maggiore:

Fig. 3



Con tale rovesciamento si compie il conato di rigenerazione, di riformulazione dell'origine che, parallelo al processo di progressiva cancellazione del fine, percorre l'opera di Puccini, da *Manon* (l'Io si genera da sé mediante il trucco), a *Madama Butterfly* (mediante un trucco l'Io genera anche il mondo), alla *Fanciulla del West* (la rigenerazione procede da una purificazione), alla *Rondine* (la rigenerazione equivale a un travestimento) fino al trascendimento ironico dello *Schicchi* (la rigenerazione è una resurrezione fasulla). In *Turandot* l'idea di purezza originaria è figurata nell'ostinazione della principessa a rimanere vergine. Non è la prima volta che Puccini si trova alle prese con questo tema: la verginità era il «chiodo» (Gara, 500), il «gran quid essenziale» (Gara, 504) de *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, e Puccini ne aveva immediatamente intuito la pregnanza di fulcro dell'azione drammatica, di luogo d'origine della dinamica del desiderio e di quella identitaria. Ma aveva giudicato tale tema irrepresentabile nel linguaggio del dramma musicale se affrontato troppo direttamente (cosa possibile solo al romanzo), e per questo

motivo, dopo lunga esitazione, aveva rinunciato al soggetto.²⁶ In particolare, a parte le implicazioni morali connesse a quest'ultimo, riteneva impossibile restituire nel codice drammaturgico-musicale il vertiginoso illusionismo riflessivo che, confondendo voluttà e innocenza, fa di Conchita, la protagonista de *La femme et le pantin*, un personaggio inafferrabile, di perturbante doppiezza.²⁷ Con *Turandot*, vale a dire proiettando la vicenda nel mondo inverosimile della fiaba, Puccini denuda le articolazioni psichiche profonde della dinamica erotica. In questo modo dà corpo all'intuizione dell'idea della purezza – figurata dalla verginità – come luogo d'origine micidiale, come desiderio privo di contenuto e dunque di fine, espressione di un Io che si appaga di sé a scapito del mondo.

In *Bohème*, poi, ovvero proprio nell'opera in cui l'unità del personaggio viene irrimediabilmente spezzata, compare già, come una remota e fugace profezia, la diade che separa e insieme unisce Liù e Turandot, vale a dire l'esito estremo di tale frattura. L'inciso più sopra considerato (cfr. Es. 9), che congiunge in un'unica entità musicale l'apparizione di Turandot e la scomparsa di Liù, lampeggia per un attimo nel punto in cui Rodolfo, cercando al buio la chiave, sta per sfiorare la mano di Mimì con la propria (Es. 13, terza battuta). Ciò che viene qui rappresentato troverà in effetti piena espansione in *Turandot*: se le mani di Mimì sono «come le ostie sante»,²⁸ Liù, in quanto olocausto, è tutta intera transustanziata come un'ostia.

²⁶ «Il libro è bello, ma il libretto o, meglio, l'esposizione teatrale di quanto si dice nel libro, è imperfetta, poiché m'accorgo che è impossibile rendere ciò che si dice e si fa nell'originale» (Gara, 500).

²⁷ Luis Buñuel, riprendendo nel 1977 il soggetto di Louÿs in *Cet obscur objet du désir*, affiderà la parte della protagonista a due attrici distinte.

²⁸ Gabriele D'Annunzio, *Le mani*, in *Poema paradisiaco 3 (Hortus larvarum)*.

Es. 13: *La bohème*, Atto I, Quadro I, da 30-7

(Mimi china a terra, cerca sempre tastoni: in questo momento Rodolfo si è avvicinato ed abbassandosi esso pure, la sua mano incontra quella di Mimi.)

Se la reificazione di Turandot rappresenta l'evoluzione iperbolica della natura estatica di Tosca e di Butterfly, la sua fierezza verginale è un'evoluzione in senso essoterico e istrionico della verginità intimistica ed esoterica di Minnie, come attestano talune fugaci assonanze motiviche:

Fig. 4: confronto fra *Turandot*, Atto II, da 47 e *La fanciulla del west*, Atto III, da 41

47 *Largamente* ♩ = 56

41 *Andante molto sostenuto* ♩ = 44

(Minnie)

La riparazione di una profanazione subita dall'ava – motivo drammaturgico inserito dai librettisti – è la causa finale del comportamento di Turandot. E il risentimento doloroso per l'antica offesa (Es. 14a) ha gli stessi accenti del tormento suscitato in Suor Angelica dal pensiero del figlioletto morto (Es. 14b).

Es. 14a: *Turandot*, Atto II, Quadro II, da 43+6 a 43+9

Turandot

un gri - do di - spe - ra - to ri - so - nò.

Es. 14b: *Suor Angelica*, da 53+3

(cfr. anche, più oltre, da 78+3 a 80-2)

Suor Angelica

string. **Allegro moderato ma agitato** ♩ = 112

fi - glio! Mio fi - glio, il fi - glio mi - - o! Fi - glio

string. **Allegro moderato ma agitato** ♩ = 112

S.A.

Andante sostenuto ♩ = 76

mio! La cre - a - tu - - ra che mi fu, mi fu strap-

Andante sostenuto ♩ = 76

S.A. **Allegro moderato ma agitato** ♩ = 112 **poco rit.**

- pa - ta! Fi - glio mio, che ho ve -

Allegro moderato ma agitato ♩ = 112 **poco rit.**

3.2 «Con una gamba in aria»²⁹

«Il fuoco moriva sotto la cenere; la teiera era vuota; Léon seguiva a leggere. Emma lo ascoltava, facendo ruotare macchinalmente il paralume della lampada, sulla cui garza erano dipinti pagliacci [*pierrots*] in carrozza e ballerine sulla fune, con il loro bilanciere».³⁰

3.2.1 Apoteosi di un clown

In Turandot culmina il motivo drammaturgico del trucco, inteso come processo di graduale separazione dell'Io da sé stesso, nel trascendimento della letteralità esistenziale.

Mentre Anna (*Le Villi*) e Fidelia (*Edgar*) non vengono fisicamente connotate, a partire da Manon il trucco è il simbolo dell'inseguire il non essere, del sedurre sé stessi per fare di una rappresentazione una realtà. Per Tosca l'arte stessa è un trucco di rango superiore, poiché, convertendo le forme in materia colorata, rivela la «recondita armonia» che le unisce. Di questo artificio Tosca, priva di meta, vorrebbe divenire la meta, il tocco finale, la forma ultima (ciò che Musetta è già per Marcello: *La bohème*, Quadro IV, da 3 a 4), mutandosi in pittura, cioè in materia artificiosamente disposta: per questo impone al suo amante di finire il volto della Maddalena dipingendole occhi neri come i suoi (*Tosca*, Atto I, 36+5 e 39+6). Ma se Musetta, l'Attavanti e Tosca appaiono come figure dipinte, Butterfly pare proprio nata come pittura, poiché si è staccata da un fondo dipinto, un "lucido fondo di lacca" (*Madama Butterfly*, Atto I, 30+9): per questo l'intera sua esistenza è un trucco. Minnie, creatura armonica, è sostanzialmente incapace di truccarsi (*La fanciulla del*

²⁹ Simonetta Puccini (ed.), *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, Milano, Emme Edizioni, 1981, n. 133. Nel presente contributo viene citato come *Lettere a Riccardo Schnabl* seguito dal numero della lettera riportata.

³⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Parte seconda, IV (trad. mia); Flaubert scrive dapprima *doucement*, e corregge poi in *machinalement* (è possibile consultare il manoscritto di *Madame Bovary* al sito http://www.bovary.fr/folio_visu.php?mode=sequence&folio=3244&org=1&zoom=100&seq=197&ppl=3).

West, Atto II, da 8), e quando si fa strumento di salvezza piomba sulla scena struccata e in disordine (“*discinta, i capelli al vento*”: Atto III, 31). Per Magda (*La rondine*), calata com’è nella più piena immanenza, il trucco è ormai veicolo della fluida permutabilità di soggetti ridotti ad oggetti, che in Gianni Schicchi, primo uomo a truccarsi, diviene sostituzione di un morto con un vivo. E se è vero che Suor Angelica non si trucca affatto, tuttavia il suo saio candido è un travestimento sacro, un antitrucco contrapposto ai variopinti cromatismi del pathos, un anticoloro da contrapporre alla «macchia rossa» del *Tabarro* (Gara, 619), e già si approssima sensibilmente al costume di Pierrot o del clown bianco.

In quanto strumento della seduzione, il trucco è trasfigurazione illusionistica delle apparenze: la donna deve truccarsi e apparire separata dalla propria realtà letterale, perché per sedurre deve anzitutto confondere. Essa è pertanto «nel suo diritto, e anzi adempie una sorta di dovere, quando si studia d’apparire magica e soprannaturale». ³¹ Ma non basta. Applicare trucco sul volto corrisponde anche a praticare un’arte e, al contempo, ad officiare una liturgia sacrilega: «Con la passione d’un pittore s’allungava le sopracciglia, si dava un po’ di colore alla fronte e alle guance, in modo da trasformare il naturalismo in quella realtà appena accentuata e distaccata che è tipica dello stile sacrale». ³² Il fondamento del trucco, per *Butterfly*, è infatti il battesimo: uno spruzzo d’acqua benedetta è un trucco incomparabilmente più efficace di una passata di cerone, perché seppellisce l’uomo vecchio, generando al suo posto l’uomo nuovo.

Il vertice della seduzione è ispirare adorazione, divenire un idolo. Ma la donna «deve farsi dorata per essere adorata», ³³ deve convertirsi nella più preziosa fra le materie. Così, a partire da *Tosca*, il *maquillage* si specifica gradualmente come cerimoniale di purificazione e trasmutazione alchemica in

³¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, XI. *Éloge du maquillage* (trad. mia).

³² Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, I, 109; trad. it. *L’uomo senza qualità*, a cura di Ada Vigliani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 1992, p. 720.

³³ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, XI. *Éloge du maquillage* (trad. mia).

materia beata: il desiderio di costruire la propria identità si connota come desiderio inconscio di diventare materia inerte e preziosa. Il fine di ogni fine non è infatti il «Rückkehr zur Identität», il ritorno all'identità e all'armonia, bensì il più largo «Rückkehr zum Anorganischen»,³⁴ il ritorno all'inorganico, al perfettamente indifferente, e proprio per questo massimamente seduttivo. Ma se tutte le protagoniste pucciniane si imbellettano o si travestono, in Turandot il trucco è perfettamente riuscito, poiché essa è – finalmente – un idolo, “*tutta una cosa d'oro*” (Atto II, Quadro II, 43), e in quanto tale perfeziona il processo di ritorno allo stato di materia inerte propiziato dalla cosmesi. Per questo Turandot, al suo primo apparire, tace a lungo. Il suo mutismo non è soltanto il silenzio stolido della donna che «forse è incomprendibile solo perché non ha niente da comunicare»,³⁵ o l'indecifrabile mutismo della incomprendibilità divina. È anche e soprattutto la condizione per la pura esibizione del corpo, esposto come una reliquia o come un'ostia. È lo sfondo di una teofania meccanica, che si irradia nella nuda letteralità della semplice presenza, nella mera contingenza dell'esistere – ridondante, esibizionistica, tautologica: trasposizione simbolica del sogno di un linguaggio puramente ostensivo. È dunque un silenzio che supera il regresso di Butterfly allo stato pre-linguistico e preindividuale: il silenzio a cui è condannato il linguaggio in sé.

Nella dorata Turandot la materia ha raggiunto lo stato di «*pura identità con sé*», il che equivale a dire che è divenuta luce, secondo la definizione di Hegel.³⁶ In lei si compie il processo di trasfigurazione della luce incominciato da Butterfly e proseguito nelle lanterne di *Fanciulla* e poi nei lumini di *Suor Angelica*,³⁷ e si perfeziona la virtù di Tosca, dalla quale “la vita prende ogni

³⁴ Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, V.

³⁵ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, X. *La femme* (trad. mia).

³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, II, II, Aaa; trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, a cura di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 2000, p. 483.

³⁷ La vicenda di *Suor Angelica* è accompagnata dal declinare della luce naturale, che scompare del tutto nell'attimo in cui Suor Angelica beve il veleno: “*Le nubi coprono la luna; la scena è oscura*” (77). Luci artificiali sono la “*lucernina*” della Suor Clavaria, i “*lumini sulle tombe*” e l’“*acciarino*” che Angelica usa per accendere il fuoco sul quale cuocerà il veleno.

splendore” (*Tosca*, Atto III, 24+3). È il *lumen gloriae* formale che soggioga il *lumen naturae*, al quale è contraria: per diffondere la propria luce Turandot deve tramontare anziché sorgere (“principessa, scendi a me, tutto splenderà”: *Turandot*, Atto I, 20+8). Il fulgore di Turandot è tale da far appassire la luce naturale e deprimere il sole, che infatti non riesce più a risollevarsi: il tempo si arresta, l’offuscamento seduttivo del reale è all’apice, non vi è più distinzione fra realtà e apparenza. Di questa notte solida e inesorabile Turandot, come una luna, è sovrana.

Ma i lineamenti del volto di Turandot-Proserpina trascolorano nella smorfia pallida di un Pierrot lunare: in quanto trucco fatto persona, infatti, Turandot partecipa della specie clownesca (alla quale appartengono Ping, Pong e Pang). La confusione clownesca fra ciò che è e ciò che non è (il clown inciampa su gradini inesistenti) rappresenta l’evoluzione parodistica dell’illusionismo seduttivo. D’altra parte, la maschera del clown, con la deformazione dei tratti e dei movimenti, parodizza il tormento del sacrificio del corpo: in questo senso, Cristo è il principe dei seduttori e il principe dei clown, come intuisce Georges Rouault (per converso, nelle opere figurative di quegli anni clown e saltimbanchi vengono sovente rappresentati con gesti, posture e sguardi da santi). Il clown Pierrot può dunque offrire al pari di Cristo il proprio cuore come «grondante ostia rossa» in olocausto, ma l’eucaristia da circo ha un effetto capovolto: «alla luce accecante dell’oro», Pierrot officia una

Le altre luci sono soprannaturali, dall’oro della fonte (12+5) al fulgore del miracolo finale (82). Per la messinscena di quest’ultimo Puccini pensa a “polvere d’oro” (Gara, 738), mentre per la rappresentazione di Amburgo (Stadttheater, 2 febbraio 1921) suggerisce un modo «molto semplice e modesto – La madonna due angeli una corona di lampadine mignon all’aureola (in resistenza) un fondalino a stelle in cielo bleu – una lampadina fra i fiori che la madonna tiene vicino alla gola – e la luce riflette sul viso – cosa facile – pratica – e tutto l’ambiente chiesetta intonata di Bleu e ciao –» (in *Lettere a Riccardo Schnabl*, Milano, Emme Edizioni, 1981, n. 72), suggerendo inoltre che, per la scena dei fiori, «ci vorrebbe una trovata – piccole luci bleu violette nei cespugli all’atto di cogliere i fiori velenosi» (*Lettere a Riccardo Schnabl*, n. 73).

«comunione atroce».³⁸ Analogamente Turandot, nella sua qualità di clownesca marionetta divina, inverte lo schema soteriologico capovolgendo la vicenda cristica: si incarna meccanizzandosi e, investita di un carisma di seduzione maligna, manda in perdizione tutti gli uomini che la desiderano, al fine di riparare la profanazione di una originaria innocenza (una profanazione subita da altri, e non, come fu per Adamo, commessa in prima persona). La sacralità di cui Turandot si ammanta, del resto, conserva sempre qualcosa della pagliacciata: anche il momento più solenne, il preambolo rituale alla prova degli enigmi, con la processione che accompagna l'ingresso dei sapienti e precede l'arrivo dell'imperatore, scantona per qualche istante in una fanfaronata da circo degna di Federico Fellini (Atto II, I, da 28+8 a 29+8).

3.2.2 *L'anima e la danza*

Come il volto naturale della donna, in obbedienza all'illusionismo seduttivo, si duplica nell'irrealtà del volto truccato, così anche la naturalità corporea dei suoi atti viene rivestita e trascesa, *truccata*, dalla danza. La danza è moto «fuori da tutte le cose», un moto che rende divini e che «ha per meta [*but*] solo sé stesso», un «istante che sta fra la terra e il cielo», la cui forma è nella sospensione, nell'imminenza, come una specie di alba. È il luogo elettivo di colui che, «nel tentativo di differire infinitamente da sé stesso, cercasse di mutare la propria libertà di giudizio in libertà di movimento».³⁹ Con simmetrie pseudocerimoniali, ondeggiamenti periodici e riscontri oscillanti, la danza provvede ciascun movimento di una rima, disegnando un cosmo di traiettorie predestinate nel quale ogni moto si specchia nel proprio destino e vi si connette. In questo senso, le simmetrie cadenzate della danza attingono alla specularità essenziale che lega l'esistere al finire: ogni danza è, in qualche

³⁸ Tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da Arnold Schoenberg, *Pierrot lunaire*, Parte II, *Rote Messe*.

³⁹ Tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, Paris, Gallimard, 1945, rispettivamente alle pp. 151, 123, 143, 126 e 141.

maniera, una danza macabra, e in effetti nelle opere di Puccini il ballo è sempre connesso alla morte.

Sono gli episodi di danza ad imprimere l'impulso drammatico e a definire il clima emotivo delle *Villi* (che si definisce un'“opera-ballo”): l'intreccio da tregenda riprende un *tòpos* molto in voga presso compositori e coreografi sin dalla prima metà dell'Ottocento, fondato sull'idea della danza come pratica demoniaca connessa ad un pervertimento blasfemo dell'erotico femminile. Vi si ricalcano gli stereotipi di una tradizione che ha dato vita ad una sequela di femmine indiavolate, quali Diavolina, Satanella, l'arcidiavolessa Venere o (nel *Faust*, poema danzato di Heine) Mefistofela maestra di ballo. Il principio demoniaco si individua nel vuoto che separa Manon da sé stessa, impedendole di ballare a tempo (*Manon Lescaut*, Atto II, 15-4) benché ami la danza (*Manon Lescaut*, Atto I, 55+6): per lei, danza e morte sono due aspetti di un'unica realtà. Musetta, che non smetterebbe mai di ballare (*La Bohème*, Quadro III, 32+2), esercita il suo potere di seduzione con le movenze sinuose di un “*Tempo di valzer lento*” (*La Bohème*, Quadro II, 21). Ma anche gli uomini ballano tra loro, e anche la loro danza è associata, sia pure parodisticamente, alla morte (un duello per burla: *La Bohème*, Quadro IV, da 10 a 12+32). Tosca invece non danza, perché in lei incomincia a prevalere la dimensione del semplicemente esistente, della pura contingenza della presenza, che la scaraventa a terra senza tante smancerie. Butterfly detesta la danza, preferendole la morte, perché appartiene al suo passato di *geisha*: tuttavia, pur di custodirsi nella propria cecità, fa della danza uno strumento dell'illusionismo autoselettivo (*Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, 80 e Atto II, Parte I, 36+5): la musica che segue il suo suicidio (Atto II, Parte II, 58) congiunge quest'ultimo alla danza (Atto II, Parte I, da 55 a 58). Minnie invece, benché gestisca una sala da ballo, prima di danzare con Johnson non ha mai ballato in vita sua (Atto I, 84+19). In *Fanciulla del West*, dove a ballare sono gli uomini, la danza (un Valzer) volge, come nelle *Villi*, in una ridda di morte nello spazio di pochi istanti. Nella *Rondine*, il ballo di Magda si propaga a tutta la musica,

come se l'intera vicenda di Magda non fosse più seria di un giro di Valzer. E lo stesso Valzer, ritornando nel *Tabarro*, si fa sghembo e stonato.

Culmine della danza è il volo: sentimentalmente commosse per la propria sorte, le eroine pucciniane sono animate da fantasie di volo e nostalgia di cielo. Deplorano tutte quante di non avere ali, come Emma Bovary, che a teatro si strugge all'udire la cavatina in Sol della *Lucie de Lammermoor*.⁴⁰ Ma la loro vocazione celeste subisce una progressiva degenerazione, che ne degrada l'ideale condizione angelica. Così, se Anna è un "cherubino", un "angelo" (*Le Villi*, Atto I, N. 4, 19+7 e Atto II, N. 8, 42+16), e Fidelia un "angiolo santo" (*Edgar*, Atto III, 24+3), Manon è una "cherubina" già più mondana, poiché è scesa dal cielo per la "delizia" di Des Grieux (*Manon Lescaut*, Atto I, 36+4). Anche Mimì è un angelo e può vedere stelle e cielo dal chiuso della sua stanza (*La bohème*, Quadro IV, 30-5). Tosca – folle angelo sterminatore, secondo l'intuizione di Musil – sogna di svanire assieme all'amato come una nube nel cielo (*Tosca*, Atto III, da 26): definita da Scarpia «un buon falco» (Atto II, 1-4), finisce «come un uccello» (Gara, 200) abbattuto da una fucilata e, anziché levarsi nell'agognato «armonico vol» dell'anima (Atto III, 29+9), precipita in un disarmonico capitolombolo del corpo. E ad un animale, ad un insetto, assomiglia anche Butterfly, confinata dal proprio autoinganno nello stadio di farfalla (Atto II. Parte II, 44). Minnie aspira ad innalzarsi al cielo per avvicinarsi all'idolatrato Johnson (*La fanciulla del West*, Atto I, 103+5), anzi vive presso il cielo e vorrebbe "battere alla soglia del cielo, per entrare" (Atto II, da 20+6): ma getta grida da rapace, e il suo viso appare angelico solo in virtù di una luce artificiale (Atto I, da 115+3). In quanto rondine, poi, Magda è ormai la caricatura di un angelo, e la maggiore elevatezza cui può aspirare è appollaiarsi in cima alla scala di un locale pubblico (*La rondine*, Atto II, 4+13). In Suor Angelica, infine, di angelico è rimasto solo un nome.

⁴⁰ Flaubert, *Madame Bovary*, Parte seconda, XV; si tratta di "Que n'avons-nous des ailes...", che nella versione francese della *Lucia* sostituisce "Regnava nel silenzio".

Alla fine di questa parabola, i movimenti di Turandot, come quelli della marionetta descritta da Kleist,⁴¹ sono ormai purificati da ogni residua scoria spirituale: se i movimenti delle eroine pucciniane sono percorsi dall'impulso della danza come da un conato di trascendenza, quelli di Turandot si sono completamente trasferiti nel regno delle forze meccaniche. Turandot non danza affatto, anzi, resta immobile a lungo. E non aspira ad alzarsi in volo, al contrario: apparsa alla sommità di una “*enorme scalea*”, ne deve scendere un tratto ogni volta che uno dei suoi enigmi viene sciolto dal Principe (il quale, simmetricamente, percorrerà gli stessi gradini in senso opposto, salendo: *Turandot*, Atto II, II, 68). E quando si muove, nel suo “*gesto imperioso e definitivo*” (Atto I, 23+8), nella sua attitudine immota di “*cosa lontana*” (Atto II, II, 43 e 45), nella maniera in cui “*nervosamente*” si precipita giù dalle scale (Atto II, II, 54-3), o appare “*violenta*” e immediatamente dopo “*ieratica*” (Atto III, I, 20+9), non v'è traccia di impulso alla trascendenza. Se la bambola ha un'anima, ma non si sa *dove* sia,⁴² l'anima della marionetta si identifica con chiarezza, perché corrisponde al suo baricentro (Kleist: *Schwerpunkt*). Pertanto le sue membra agiscono come semplici pendoli e i suoi movimenti sono sempre come devono essere, il che le conferisce una certa grazia naturale priva di affettazione (*Ziererei*). L'affettazione infatti, sempre secondo Kleist, nasce quando l'anima si trova in un punto diverso dal baricentro, cosa che accade col progredire della coscienza e dell'autoriflessione (come, esemplarmente, nel caso di Manon, che proprio per questo non riesce a ballare a tempo). Ma di tali facoltà la marionetta è del tutto priva. Inoltre, una marionetta non nutre alcun desiderio di volo o di cielo, poiché è retta da una forza superiore alla forza di gravità (il sistema di fili che la sostiene) che la rende *antigrav* (così Kleist): non soggiace alla naturale legge di gravità e nulla sa

⁴¹ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Herausgegeben von Gabriele Kapp, Stuttgart, Reclam, 2013.

⁴² Cfr. Rilke, *Puppen*, in *Sämtliche Werke* VI, 1070.

dell'inerzia della materia. Nella sua totale mancanza di coscienza la marionetta è paragonabile a dio, come al suo perfetto simmetrico (in dio, infatti, la coscienza è infinita). In questo senso, Turandot è una marionetta soprannaturale, un bolide vocale appartenente alla razza delle femmine metalliche, preconizzata in questo da Tosca (che Musil infatti paragona all'*Automobilrennen*). Il trascendimento materialistico dell'Io porta all'estremo la semplice presenza, che ha ormai del tutto sostituito la *parousia*, la pienezza dell'essere. La monotonia perfetta del semplice esserci supera ogni bellezza ("due gambe belle sì, imperiali, sì, ma sempre quelle": Atto I, da 33-2 a 33+5), e nella sua essenza tautologica sta tutta la sua verità.⁴³

Precisamente il suo essere vuota d'anima (o piuttosto il suo disporre di un'anima meccanica) rende Turandot un Niente, oltre che micidiale, supremamente seduttivo (Atto I, da 39+11 a 40-1), perché è proprio la presenza dell'anima ad impedire di essere amati.⁴⁴ L'anima non meccanica, non riducibile a *vis motrix*, è altrove fuori di lei: è Liù. La gracilità di Mimì, la "piccolezza" di Butterfly, l'"esser così piccina" di Minnie, la tormentosa evanescenza del loro corpo, si compiono finalmente in Liù, che è un "nulla" (Atto I, 8) così ripieno d'anima da non poter essere amato. Così, mentre Turandot è Niente per disanimazione, Liù è Nulla per disincarnazione: la psiche per l'una e il corpo per l'altra sono poco più che pretesti, esili grucce impiegate a sorreggere, rispettivamente, il corpo e l'anima. Non solo Liù non si truoca e non danza, ma non ne vengono neppure descritte le sembianze (come già era accaduto per Fidelia, in *Edgar*): la sua anatomia è cancellata. La sua seduttività non si esprime attraverso il trascendimento illusionistico del senso del

⁴³ Per altre considerazioni sugli aspetti "meccanici" in *Turandot* si veda Arman Schwartz, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016, Cap. V (Mechanism, Tradition, *Turandot*), 137-168; Alexandra Wilson, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge University Press, 2007; Id., *Modernism and the Machine Women in Puccini's Turandot*, «Music & Letters», Vol. 86 No. 3 (2005), 432-451.

⁴⁴ Cfr. Robert Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, in *Vereinigungen*; trad. it. in *Tre donne*, traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1960 (il passo cui si allude si trova a p. 200).

proprio corpo, bensì attraverso la sua sparizione: per lei, darsi la morte offrendosi in olocausto è un atto di seduzione superiore e di inarrivabile civetteria.

3.3 «Attraverso il cervello moderno»⁴⁵

3.3.1

Il linguaggio in quanto rappresentazione, strutturato dalla polarità fra forma e contenuto e fondato sui principi di identità e somiglianza, di non contraddizione, di causalità e necessità (in senso deterministico-naturalista), subisce una graduale metamorfosi. L'idea che vi sia un rapporto semantico fra linguaggio e mondo, ovvero che il linguaggio sia espressione del significato trascendente del mondo, è infirmata dal sospetto dell'impossibilità di una relazione vera fra essi. Alla graduale metamorfosi del soggetto corrisponde così il progressivo scardinamento dell'impianto del melodramma naturalistico che la tradizione italiana aveva trasmesso a Puccini.

Il dissolversi del principio armonico in un principio, rispetto ad esso, più generale ed insieme antagonistico segna il declino delle sintassi metafisiche a vantaggio di una paratassi ontologica entro cui l'ordine del tempo e il principio di causa stentano ad articolarsi. Il dinamismo orientato della temporalità d'impronta naturalistica, con il suo determinismo meccanicistico pienamente compenetrato all'assetto teleologico della forma tonale, viene deformato dalla forza di attrazione di due opposti magneti, che si sono cristallizzati nelle costellazioni storiche dell'espressionismo e dell'impressionismo. Da un lato, l'iperprospettivismo del cromatismo pantonale e dodecafonico, nel quale il suono – per parafrasare un'espressione di Adorno – si colora di storia. Dall'altro, la frontalità del diatonismo modale, nella quale il suono si colora di natura. Entrambe le opzioni presumono, in modi differenti (come movimenti,

⁴⁵ Gara 766.

rispettivamente, dall'interno e dall'esterno dell'Io), un modello di temporalità che – se giudicato sulla base del paradigma naturalistico – appare privo di direzione e verso, e dunque tendenzialmente statico e moralmente vano. Ma se si cambia punto di osservazione, se si prescinde dalla prospettiva naturalistica, è piuttosto il moto orientato della forma teleologica tonale, appunto perché *ritorno* fondato su una causa finale, a rivelarsi illusorio e tautologico: apparenza dinamica di una sostanziale stasi. E solo moto autentico appare invece quello la cui origine e la cui fine sono indeterminabili: apparenza statica di un perenne dinamismo. L'attenuarsi della distinzione fra il prima e il dopo e della relazione fra la causa e l'effetto, sintomo di un principio di disgregazione del soggetto e dell'esperienza, si riflette sul piano del linguaggio drammaturgico-musicale, vale a dire nella struttura morale dei personaggi, nell'articolazione drammatica delle azioni, nella costruzione delle forme musicali.

A tali mutamenti corrisponde una progressiva riformulazione dei rapporti e degli equilibri fra autore, linguaggio e materia (cioè personaggi e vicende messi in musica). Come si è più su osservato, infatti, a partire per lo meno dalla *Rondine* l'autore supera gradualmente l'immedesimazione empatica con la materia, che ne esce fortemente relativizzata. Parallelamente, le dinamiche di funzionamento del linguaggio contribuiscono ad articolare l'azione drammatica: l'autoriflessività che caratterizzava i personaggi si trasferisce al linguaggio, così che ora le strategie drammaturgico-musicali mostrano un'inclinazione formalistica che in *Turandot* si spinge sino all'adozione del polistilismo.⁴⁶ Se dunque Puccini si allontana dalle evoluzioni della psiche e da ogni batticuore, è perché comprende che l'autentica materia del dramma (l'autentico personaggio e l'autentica vicenda) è il linguaggio. Tale dinamica – che in termini kierkegaardiani potrebbe descriversi come superamento dell'uomo

⁴⁶ Per utili considerazioni relative alla valenza formante del polistilismo in *Turandot* si rimanda a Andrew C. Davis, *Il Trittico, Turandot and Puccini's Late Style*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010, Cap. 1.

estetico in direzione dell'uomo etico – è innescata e alimentata dalla percezione intuitiva del mondo come realtà contraddittoria, in sé non conciliata. Puccini esperisce tale intuizione anzitutto sul piano dell'individualità del personaggio, e la traduce artisticamente rappresentando la fine di Mimì come lacerazione ontologica, espressa nella contraddizione fra dimensione ottico-scenica e dimensione acustico-musicale. In seguito, attraverso la mediazione della natura *eccedente* di Tosca, che dà accesso a una dimensione sovraindividuale, il momento individuale viene superato, cosicché, con *Butterfly* prima (sul piano acustico-musicale) e con *Fanciulla* poi (sul piano ottico-scenico), è l'intera realtà, in quanto irriducibilmente antinomica, ad essere sentita come eccedente, inafferrabile per il linguaggio drammaturgico-musicale tradizionale, o da questo esprimibile soltanto come trauma e perdita. Il maturare della coscienza artistica elabora la primitiva intuizione sino a fare del confronto con la contraddittorietà e l'inafferrabilità del reale un fondamento della prassi compositiva, in un'implicita critica al linguaggio tradizionale. In questo senso, Puccini avverte che la distanza ravvicinata, l'empatia con vicende e personaggi, tutto ciò che è idiosincratico e caratteristico, gli offusca la vista, e dunque arretra di qualche passo, allontanandosi da essi. Già poco dopo *Butterfly* egli ricusa il mimetismo realistico a vantaggio di «un 'quid medium' che prenda possesso degli ascoltatori per i fatti dolorosi e amorosi, i quali logicamente vivano e palpitino in una aureola di poesia di vita più che di sogno» (Gara, 485). E nelle riflessioni che accompagnano la progettata, e mai portata a termine, *Maria Antonietta* mira a superare lo schematico paradigma «cuore ferito di donna ed esposizione di fatti storici», per «fare aleggiare uno spirito che sia al di sopra dei crudi fatti e dei dolorosi eventi» (Gara, 515). La relativizzazione dell'oggetto, con l'allontanamento dai personaggi e l'azione posta «a distanza» (Gara, 724), gli consente, nella *Rondine* e nel *Trittico*, una visuale più chiara e distinta. La nuova attitudine viene malintesa da molti. Secondo alcuni recensori a lui coevi, Puccini cadrebbe qui nel peccato originale della «musica contemporanea»: il tentativo di surrogare con la perizia tecnica un'inventiva declinante lo avrebbe condotto a una «uniformità (...)

che uguaglia i personaggi, siano barcaioli della Senna o suore in un convento, che annulla il dialogo come sostanza drammatica o comica e come disegno musicale, che allenta e stempera le parole in una espressione monotona di scarsa umanità e di nessuna personalità lirica». ⁴⁷ La tendenziale tipizzazione dei personaggi e la stilizzazione narrativa equivarrebbero all'attestazione di un fallimento estetico causato dall'«errore moderno di eliminare ogni simpatia per i personaggi» o dall'errore simmetrico, l'«esagerato sentimentalismo». ⁴⁸ Ma Puccini non abbandona il percorso intrapreso. Con *Turandot*, cioè grazie ad una fiaba, i personaggi si tipizzano e la vicenda si libera del tutto del canone della verosimiglianza, nel tentativo di abbracciare finalmente con lo sguardo l'inesprimibile paradosso in cui consistono le cose.

3.3.2

Questo percorso è indissolubilmente legato all'evolversi della concezione pucciniana del rapporto fra linguaggio e mondo, la quale, sia pure in modo niente affatto sistematico né predeterminato, viene via via configurandosi come critica del linguaggio tradizionale. Uno dei più rilevanti indici di tale critica risiede nel fatto che essa viene esercitata mediante il linguaggio stesso, vale a dire mettendo in musica la musica. L'impiego di musica facente parte della scena – di metamusica, per così dire – è espediente comune della retorica drammaturgico-musicale naturalistica e verista: in quanto musica che anche i personaggi sulla scena odono, essa elide momentaneamente l'intervallo fra personaggio e spettatore, facendo del mondo un palcoscenico e conferendo maggior realismo al *pathos* drammatico. Ma in Puccini, specie in relazione al progressivo superamento del paradigma naturalistico-verista, tale *tòpos* retorico travalica gradualmente la sua abituale funzione per farsi strumento di un

⁴⁷ Così l'inviato dell'*Idea Nazionale* all'indomani della rappresentazione del *Trittico* al Costanzi di Roma (11 gennaio 1919); cit. in Gara, p. 478.

⁴⁸ Così il resocontista di *The Dial* a proposito, rispettivamente, del *Tabarro* e di *Suor Angelica*, all'indomani della prima del *Trittico* al Metropolitan (14 dicembre 1918); cit. in Gara, p. 472.

giudizio sul linguaggio musicale: come la musica implica un giudizio sull'*oggetto* della rappresentazione, così la metamusica pronuncia un giudizio sul *mezzo* della rappresentazione. Tale giudizio è connesso, da un lato, al tipo di metamusica impiegato, e dall'altro al rapporto che si stabilisce fra metamusica e musica, e fra esse e la scena. In *Manon*, ad esempio, la metamusica (i motivi delle musiche di danza), pervadendo come *Leitmotiv* la musica, consente di esprimere l'individuazione del nulla come origine e fine di quest'ultima. In *Tosca*, poi, attraverso la metamusica è icasticamente rappresentata la fragilità dell'illusione armonica: nella scena dell'interrogatorio di Cavara-dossi il canto di Tosca cantante professionista, espressione del principio armonico (contrapposto alla voce *ohne Ziel* della Tosca parlante), viene improvvisamente tacitato dal gesto brutale con cui Scarpia chiude il battente della finestra: il semplice accadere del mondo confuta l'armonia. Nella *Rondine* il rapporto si rovescia: l'intera musica, con il suo andamento prevalentemente ternario, è un'espansione dalla metamusica della scena del ballo, e come tale si comporta: al pari dell'avventura di Magda, è tutta una posa più o meno elegante, un artificio, e così ruota continuamente come un meta-valzer, seguendo da vicino la tortuosa prostituzione di Magda con grazia sorridente e distaccata, compiacendosi del suo ridicolo patetismo *larmoyant*. Qui il fallimento della musica, con la sua equivocità spirituale e la sua pretesa di verità, è conclamato. Quando il tentativo di Lisette di sfondare come cantante professionista (com'era Tosca) fallisce, è tutta la musica a fare fiasco assieme a lei, e così pure l'"anima" e tutte le pseudoprofondità psichiche: viene smascherata la natura intimamente retorica dell'illusione espressiva, l'infondatezza di un linguaggio inteso come latore di un significato trascendente che proceda dalla presunta identità fra pensiero e mondo. Il fallimento di Lisette è il fallimento della rappresentazione. D'altra parte, «la musica è un rumore regolato e sapiente ma col mondo schifoso attuale è una cosa inutile come è inutile la poesia – Sono utili le *bare* e le *banconote*» (*Lettere a Riccardo Schnabl*, n. 98). La musica diviene *utile* solo se diviene mercanzia: per questo nel

Tabarro compare un Venditore di canzonette, per il quale perfino la pietosa storia di Mimì è roba che si compra e si vende.

All'origine di questa critica del linguaggio va rintracciato il tentativo – che assume contorni sempre più netti dalla *Fanciulla del West* in poi – di cogliere la relazione fra idea e realtà, di individuare un rapporto fra trascendenza e immanenza che non sacrifichi quest'ultima alla prima. Un senso di sempre più acuta compassione, un *amor fati* ben più difficile, largo e freddo della palpitante immedesimazione empatica, persuade Puccini che la contraddittorietà del reale deve avere in sé stessa il proprio senso, e che non deve essere necessario redimerla mediante una sintesi che la assorba in un senso ulteriore, in un Assoluto. Anzi, proprio nella piena accettazione della natura sofferente e inconciliata del reale si radica, secondo Puccini, il “poetico”. Per un verso, quindi, egli disapprova intimamente il diagramma ontologico delineato dalla dialettica positiva, e percepisce come insincera la struttura teleologica che ne consegue e che sorregge la forma tonale-naturalistica. D'altro canto, però, Puccini attribuisce alla categoria del “poetico” una connotazione trascendente, considerandola indizio del fatto che il senso del mondo è fuori di esso:⁴⁹ il “poetico” infatti non si esaurisce nell'accettazione della irreparabile contraddittorietà delle cose, poiché, per il solo fatto di sussumerla (e pur senza risolverla), esso in certa maniera la supera. In questi tratti del Puccini maturo, per quanto incomposti e contraddittori, sono reperibili aspetti dell'atteggiamento di pensiero che contraddistingue l'*ironia romantica*. Un atteggiamento che si connota appunto come tentativo di pensare la relazione fra infinito e finito secondo categorie che si sottraggano allo schema della dialettica hegeliana, sentito come insufficiente.⁵⁰ L'ironia concepisce l'unione di trascendente e immanente come processo che consiste nell'annullamento del reale e

⁴⁹ Cfr. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, 6.41.

⁵⁰ Il concetto di ironia come principio ontologico oltre che estetico è stato svolto in modo originale da Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), specie nelle *Vorlesungen über Ästhetik* e nell'*Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. Fra i vari studi in lingua italiana si segnala Markus Ophälders, *Dialettica dell'ironia romantica*, Milano, Mi-

dell'idea: l'Assoluto, l'idea, si rivela come tale per *kenosis*, ossia svuotandosi di sé, immolandosi nella sua forma temporale, e quest'ultima, a sua volta, soccombe in quanto tale trasfigurandosi nell'idea. In questo senso, la *voce* può considerarsi il luogo in cui si consuma il sacrificio (lo svuotamento kenotico) dell'idea nel suono e l'annientamento del suono nell'idea. La transizione fra realtà e idea ha luogo fuori dalla durata, nell'istante: cogliere tale istante nella sua paradossalità, nella sua tragicità e nella sua bellezza, è l'essenza dell'ironia. Nella prospettiva ironica solo la contraddizione è reale, e nessuna conciliazione degli opposti è ammessa: da qui la sua dialettica priva di sintesi. È la prospettiva ironica, completamente affidata alla musica, a plasmare le figure di Turandot e Liù come simboli di realtà e idea, e a dettare la relazione che le lega: il loro essere tutt'uno e al contempo inconciliabili, il loro essere entrambe "nulla", il fatto che la comparsa dell'una è l'immagine speculare della scomparsa dell'altra. Ed è la prospettiva ironica, mediante l'impianto fiabesco, ad affrancare il linguaggio dal mimetismo naturalistico, frutto di un'idea ormai incapace di dar conto della natura delle cose. In assenza di mediazione dialettica, gli opposti si congiungono reciprocamente in modo immediato, non logico bensì, piuttosto, analogico. In questa luce si precisa il significato formale che nell'opera pucciniana rivestono i motivi ricorrenti, in quanto veicolo di connessioni subitanee e tramite analogico fra i dissimili. Le ricorrenze motiviche stringono fra le cose (stati dell'animo, eventi, personaggi, oggetti) nodi musicali che non dipendono necessariamente da connessioni logiche o cronologiche (non obbediscono alla successione empirica degli istanti, poggiando anzi sulla relatività psicologica del tempo – per questo tendono alla momentaneità e all'assenza di sviluppo). In questo modo, tessono trame analogiche che sprigionano nubi semantiche inaspettate, moltiplicando gli strati di senso e l'intensità espressiva. A chi ascolta, tali lampi di

mesis, 2016, e, per una più diretta connessione con la musica, Amalia Collisani, *Ironia romantica, stile classico, rappresentazione*, «Rivista italiana di Musicologia», 37, 1 (2002), 79-107.

sovrasenso appaiono come forme cifrate di chiaroveggenza, di profezia o di giudizio, che il compositore intreccia alle trame formali onde trarne un'idea che rimarrebbe altrimenti nascosta e perciò irraggiungibile – come una verità segreta, sepolta sotto i meri fatti, le semplici parole, i nudi suoni.

Una perpetua tensione spirituale fra desiderio dell'infinito e amore per il finito, che si proietta nell'antagonismo fra dialettica positiva e dialettica ironica (duale, tendenzialmente negativa), costituisce dunque il nucleo dell'impulso creativo di Puccini, il dualismo che ne sostanzia le ragioni estetiche e ne nutre l'inventiva formale. Opera dopo opera, tale primordiale antinomia risale dal profondo, sino ad emergere in piena luce con *Turandot*, dove si mostra nella forma di un perentorio interrogativo, e cioè in quanto elementare alternativa fra fede nell'ulteriorità del senso e fede nell'immanenza del senso. *Turandot* rappresenta l'enunciazione di tale alternativa, l'inconsapevole formulazione di quell'interrogativo.

Il momento ironico tende a decostruire il naturalismo, perché propizia una sospensione dei principi di causalità, finalità, necessità e non contraddizione, e interrompe la primordiale dinamica riflessiva su cui si fondavano la struttura ontica del personaggio e la natura e la funzione del linguaggio. La consustanzialità di forma e contenuto presunta dall'ironia, e del resto già presente nella dialettica positiva,⁵¹ dischiude nuovi paesaggi. Di scorcio, si profila un mondo nel quale, infranto lo specchio e con esso il ritorno (che è ritorno, *Rückgang*, del riflesso), si dissolve ogni dualismo che da esso discende: fra l'essere e il nulla (cui mette capo ogni opposizione, e nella cui identità consiste, nell'orizzonte della dialettica hegeliana, il divenire), fra l'io e il Non io, fra l'apparenza e la cosa stessa, fra la lettera e lo spirito, fra la tonica e la dominante. Un mondo in cui «la cosa in sé» non esiste, lo spirito è la lettera e la forma è il contenuto: «un mondo capovolto [*verkehrte Welt*]: perché ormai il contenuto diventa qualcosa di meramente formale – compresa la nostra

⁵¹ Nel pensiero hegeliano melodia, armonia e ritmo, gli elementi costitutivi delle forme musicali, hanno un'origine spirituale che li rende consustanziali.

vita».⁵² Puccini si affaccia su questo mondo, ma non ne oltrepassa la soglia. Si arresta sul punto esatto in cui il mondo diritto e quello capovolto sono compresenti e si attraversano l'un l'altro, sul punto in cui l'Io trascendentale, l'Io che *pone* il mondo, l'Io come soggetto della rappresentazione, sta per sbriciolarsi. In bilico fra questi due mondi, lo spirito di Puccini oscilla continuamente, perché non sa più quale sia l'oggetto del proprio desiderio: se rifugiarsi nella fede in un reale fondato sulla trascendenza del senso, o, al contrario, lasciarsi quella fede alle spalle, per abbracciare un possibile che si qualifica come espressione dell'immanenza del senso. È lo spirito di un tentato (alle tentazioni di Calaf è dedicato un episodio di *Turandot*), e la tentazione si colloca nel punto preciso in cui l'Io incomincia a divergere da sé stesso: così, per Puccini concepire il dispositivo drammaturgico-musicale di *Turandot* significa esporre la diffrazione del proprio Io in un popoloso autoritratto, che è già un principio di frantumazione. Egli stesso è infatti, come Calaf, il soggetto e la chiave e, come Turandot, l'oggetto e l'avversario del proprio desiderio. Ed egli stesso, come Liù, difende sé stesso dal proprio desiderio perché, come Timur, confida ciecamente che il suo vagare sfocerà nel *ritorno* ad una originaria purezza molto simile alla morte, ad un passato indistinto dal futuro, che lo salvi dal desiderare (qualcosa di somigliante allo stato amniotico della triade prima della cadenza, nella definizione di Schumann). Per assecondare il proprio desiderio, Puccini deve lottare contro di esso, per resistervi deve cedere ad esso: il frutto di questa anfibolia non può che essere lo slancio trattenuto, il gesto conficcato a mezz'aria, il silenzio.

⁵² Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere*, Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Vol. VIII, Tomo II, versione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1971, (303) 11 [3], p. 223.

3.3.3

L'opera in musica nasce dall'animazione musicale della materia: per Claudio Monteverdi, in virtù dello spirito musicale Orfeo è «omo, e non vento»,⁵³ poiché il soffio musicale è simile all'insufflazione pneumatica divina che dà vita all'uomo (Gen 2,7). Ma assieme all'ultima espirazione di Mimì lo spirito incomincia ad abbandonare l'opera in musica, e la distanza fra uomo e vento si assottiglia sempre più, fino a sparire. Alla fine, Calaf può dire che il profumo di Turandot “è nell'aria! è nell'anima!” (*Turandot*, Atto I, da 25+1) perché fra aria e anima non vi è più alcuna differenza: la sua esistenza di uomo di vento è aria mossa, non è diversa dalla pronuncia di un nome. Per questo la vicenda di *Turandot* ruota tutta attorno ad un nome, e ad indovinelli su nomi che sono questione di vita o di morte. Non solo: se il linguaggio non è rappresentazione del significato del mondo, allora tutte le cose diventano meri nomi. E in quanto nomi, neppure morte e vita si distinguono l'una dall'altra, tanto è vero che musicalmente possono essere sinonimi (*Turandot*, Atto II, Quadro II, da 48-2 a 48+5).

Così come esistere e non esistere si equivalgono, allo stesso modo la pronuncia equivale al silenzio: infatti la pronuncia di un nome può significare salvezza (per Liù e Turandot) e insieme perdizione (per Calaf), allo stesso modo in cui il silenzio significa perdizione (per Liù e Turandot) e insieme salvezza (per Calaf). La morale è divenuta indecidibile, e dunque l'azione si sospende. Ma non si tratta di una trasposizione nel dominio morale della cadenza sospesa. Il significato di quest'ultima, infatti, procede dal fatto che essa nega la cadenza perfetta: proprio in quanto negata, la risoluzione sulla tonica rimane presente ed efficace, conferendo alla sospensione il suo senso. Qui, invece, l'indeterminatezza del desiderio preclude la possibilità di una “tonica” morale, così che non vi è alcuna risoluzione, alcuna implicita *perfectio* che

⁵³ Così Monteverdi nella celebre lettera a Striggio del 9 dicembre 1616 (sulla *Tetide* di Scipione Agnelli).

funga da sorgente di senso. La negazione si è convertita in *epoché*, la sospensione si è generalizzata in interruzione ed è divenuta il solo esito possibile. In questo orizzonte morale l'azione (l'opera) può soltanto interrompersi. Il senso della cadenza perfetta che chiude la scena della morte di Liù è completamente sovvertito: la fine consiste ormai nel non avere una fine, perché la voce «non può cessare, anche quando ammutolisce»,⁵⁴ cosicché il silenzio è pieno di canto. A Puccini questo canto appare per lampi: i frammenti del finale di *Turandot* sono una fantasmagoria di melodie interrotte, fanfare, spasmi lirici, corse di cori. Ma questo canto Puccini non lo afferra saldamente: l'intuizione non può maturare in lui sino a costituirsi in pensiero, scelta, opera. I frammenti sognati vengono inghiottiti dal buio, non riescono a espandersi, a connettersi in una costellazione, a solidificarsi in una forma: così, Puccini non finisce l'opera. È però irrimediabilmente toccato e trasformato dal senso di questa forma futura, e la sua fine lo testimonia per lui: mostrando che proprio quando non può più emettere la propria voce, l'uomo è sul punto di ricominciare a cantare.

⁵⁴ Kafka, *Unglücklichsein*, in *Erzählungen*.

Bibliografia

Nella stesura del presente saggio sono state consultate le seguenti partiture di Giacomo Puccini.

Edizioni tradizionali

Le Villi. Opera-ballo in due atti di Ferdinando Fontana, Ricordi, Milano, 1944 (126797 – I)

Edgar. Dramma lirico in tre atti di Ferdinando Fontana, Ricordi, Milano, 1905 (126795)

Manon Lescaut Dramma lirico in quattro atti. Libretto di Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Luigi Illica e Marco Praga, P.R. 113, Ricordi, Milano, (nuova edizione riveduta e corretta), 1945, ristampa 2002

La bohème. (Scene da La vie de Bohème di H. Murger) In quattro quadri. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, P.R. 110, Ricordi, Milano, 1920 (nuova edizione riveduta e corretta), ristampa 1999

Tosca. Melodramma in tre atti. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica tratto dal dramma di V. Sardou, P.R. 111 [P.R. 1352], Ricordi, Milano, 1900, (a cura di Mario Parenti, 1963), ristampa 1999

Madama Butterfly. Tragedia giapponese in due atti. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica (da John L. Long e David Belasco), P.R. 112 [P.R. 1353], Ricordi, Milano, 1907 (nuova edizione riveduta e corretta), ristampa 1999

La fanciulla del West. Opera in tre atti. Libretto di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini (dal dramma di David Belasco), P.R. 116, Ricordi, Milano, 1911, ristampa 1989

La rondine. Commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Arthur Maria Willner, Heinz Reichert, Prima edizione 1917 (a cura di Giacomo Zani), Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali (2022) – Universal Edition (9653 E), 1917

La rondine. Commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Arthur Maria Willner, Heinz Reichert, Seconda versione (a cura di Giacomo Zani), Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali (2022) – Universal Edition (9653 E), 1917

La rondine. Commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Arthur Maria Willner, Heinz Reichert, Quarta versione, a cura di Giacomo Zani, Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali (2022) – Universal Edition (9653 E), 1917

Il Trittico. P.R. 1359, Ricordi, Milano, 1918, ristampa 2001:

Il Tabarro. Opera in un atto (da La Houppelande di Didier Gold). Libretto di Giuseppe Adami, P.R. 118, Ricordi, Milano, 1918 (nuova edizione riveduta e corretta)

Suor Angelica. Opera in un atto. Libretto di Giovacchino Forzano, P.R. 115, Ricordi, Milano, 1918 (nuova edizione riveduta e corretta)

Gianni Schicchi. Opera in un atto. Libretto di Giovacchino Forzano, P.R. 114, Ricordi, Milano, 1918 (nuova edizione riveduta e corretta)

Turandot. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Libretto di G. Adami e R. Simoni. L'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da Franco Alfano, P.R. 117, Ricordi, Milano, 1926 (nuova edizione riveduta e corretta), ristampa 1990

Edizioni critiche

(Al momento della pubblicazione del presente saggio sono disponibili in vendita le partiture in edizione critica di *Le Willis*, *Le Villi* (M. Deasy, 2020) e *Manon Lescaut* (R. Parker, 2013); le altre sono edizioni critiche provvisorie, disponibili per il noleggio.)

Le Willis. Leggenda in un atto in due parti di Ferdinando Fontana, edizione critica a cura di Martin Deasy, Ricordi, Milano, 2020 (139546)

Le Villi. Opera-ballo in due atti di Ferdinando Fontana, edizione critica a cura di Martin Deasy, Ricordi, Milano, 2020 (141755)

Edgar. Dramma lirico in quattro atti di Ferdinando Fontana, Versione 1889, revisione sulle fonti originali a cura di Linda Fairtile, Ricordi, Milano, 2008 (139541)

Manon Lescaut. Dramma lirico in quattro atti di Luigi Illica, Domenico Oliva, Marco Praga, edizione critica a cura di Roger Parker, Ricordi, Milano, 2013 (139071)

Tosca. Melodramma in tre atti. Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa tratto dal dramma di Victorien Sardou, Versione Roma 1900, edizione critica a cura di Roger Parker, Ricordi, Milano, 2019 (141751)

Madama Butterfly. Tragedia giapponese di due atti. Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, ricostruzione della prima versione 1904 a cura di Julian Smith, Ricordi, Milano 1977 (141482)

La fanciulla del West: Opera in tre atti di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini, dal dramma di David Belasco, versione originale prima degli interventi adottati per la *première*, a cura di Ellen Lokhart, Ricordi, Milano, 2015 (140595)

Nota bibliografica

Di seguito vengono suggeriti alcuni riferimenti bibliografici riguardanti in generale la figura di Giacomo Puccini e, in particolare, *Turandot*. L'elenco, necessariamente parziale, non ha alcuna pretesa esaustiva e assolve uno scopo puramente orientativo. Ulteriori indicazioni, relative ad argomenti più specifici, sono fornite nel testo. Per una bibliografia estesa e completa si rinvia il lettore al sito del Centro Studi Giacomo Puccini: <http://www.puccini.it/index.php?id=213>

- BARAGWANATH N.J., *The Italian Traditions & Puccini. Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2011 [Cap. III. Puccini and the End of the Great Tradition, p. 34]
- BARAGWANATH N.J., *The Musical Style of Giacomo Puccini*, London, Ashgate, 2008.
- BERNARDONI V. (a cura di), *Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996.
- BERNARDONI V., GIRARDI M., GOORS A. (a cura di), «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, Atti del Convegno internazionale di studi, Lucca 20-21 settembre 2001, «Studi pucciniani», 3, 2004.
- BIAGI RAVENNI G. (a cura di), *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, LIM, 1997.
- BUDDEN J., *Puccini. His Life and Works*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2002 [trad. it. *Puccini*, Roma, Carocci, 2005].
- GIRARDI M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995. Trad. inglese: *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 2002².
- SCHWARTZ A., *Puccini Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Leo Olschki Editore, Firenze, 2016.
- SCHWARTZ A., *Puccini, in the Distance*, «Cambridge Opera Journal», XXIII/3, 2011, pp. 167-189.
- SCHWARTZ A., SENICI E., *Giacomo Puccini and his World*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2016.

Su Turandot

- ASHBROOK W. e POWERS H. S., *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Trad. it. a cura di Gabriele Dotto, *«Turandot» di Giacomo Puccini: la fine della grande tradizione*, Milano, Ricordi, 2006.
- ASHBROOK, W., *«Turandot» and Its Posthumous Prima*, «The Opera Quarterly», II/3, 1984, pp. 126-132.
- ATLAS A. W., *Newly Discovered Sketches for Puccini's «Turandot» at the Pierpont Morgan Library*, «Cambridge Opera Journal», III, 1991, pp. 173-193.
- DOTTO G. (a cura di), *«Turandot»: uno sguardo nell'Archivio Storico Ricordi*, [Milano], Bertelsmann-Archivio Storico Ricordi, 2015.
- FAIRTILE L.B., *Duetto a tre: Franco Alfano's Completion of «Turandot»*, «Cambridge Opera Journal», XVI/2, 2004, pp. 163-186.
- GIRARDI, M., *«Turandot»: Il futuro interrotto del melodramma italiano*, «Rivista italiana di musicologia», XXVII, 1982, pp. 155-181.
- MAEDER, J., *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis «Turandot»*, «Analecta musicologica», XXII, 1985, pp. 297-379. Trad. italiana: *Studi sul carattere di frammento della «Turandot» di Giacomo Puccini*, in «Quaderni pucciniani», 2, 1985, pp. 79-163.
- PARKER R., *Berio's «Turandot»: Once More the Great Tradition*, in Id., *Remaking the Song: Operatic Visions and Revisions from Haendel to Berio*, Berkeley, The University of California Press, 2006, pp. 90-120.
- POWERS H. S., *Dal padre alla principessa: riorientamento tonale nel Finale primo della «Turandot»*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte* (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, LIM, 1997, pp. 259-280.

- POWERS H. S., *Le quattro tinte della «Turandot»*, in *Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 245-86 (versione ampliata di *The Four Colors, The Enigmas e A Study in Silver and Gold*, in Ashbrook, William e Powers, Harold S., *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 41-2, 89-114, 122-126).
- RESTAGNO E., *«Turandot» e il Puppenspiel*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini* (Torre del Lago, 1983), a cura di J. Maehder, Pisa, Giardini, 1985, pp. 191-197.
- SCHWARTZ A., *Mechanism and Tradition in Puccini's Turandot*, «The Opera Quarterly», XXV/1-2, 2009, pp. 28-50.
- UVIETTA M., *«È l'ora della prova»: un finale Puccini-Berio per «Turandot»*, «Studi musicali», XXXI/2, 2002, pp. 395-479 [rist. «Cambridge Opera Journal», XVI/2, 2004, pp. 187-238 e in versione ridotta in Ashbrook, William - Powers, Harold, *«Turandot» di Giacomo Puccini: la fine della grande tradizione*, Milano, Ricordi, 2006, pp. 253-327].
- WILSON A., *Modernism and the Machine Woman in Puccini's «Turandot»*, «Music & Letters», LXXXVI/3, 2005, pp. 432-450.